أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

٤١

أكتوبر ١٩٨٨



احمد شبرين

تحقيق شامل
في ذكرى
طه حسين

منهج
طه حسين
التراثي والتاريخي
/ محمود أمين العالم /

ثورة يوليو والمثقفون
/ محمد سيد أحمد /

مؤتمر
أدباء مصر في الأقاليم
/ تقرير ووثائق /

الموسم المسرحي
المهرجان التجريبي
سالومي -- البهلوان



سعد عبد الوهاب

فهرس العدد

□ من كتاب العدد □

محمد سيد أحمد كاتب سياسى ومفكر متخصص فى العلاقات الدولية ، من كتبه : « بعد أن تسكت المدافع » ، « مستقبل الديمقراطية فى مصر » . صحفى بالأهرام .

أحمد عبد العال : صحفى وناقد سينمائى بمجلة « الموقف العربى » .

على الشرقاوى : شاعر بحرينى . صدرت له أعمال ، منها : نخلة القلب ١٩٨١ ، للعناصر شهادتها ١٩٨٥ ، النورس الصغير ١٩٨٨ .

محمود نسيم : شاعر . صدر له ديوان « السماء وقوس البحر » ١٩٨٥ ، والمسرحية الشعرية « مرعى الغزلان » ١٩٨٨ .

ناصر عبد المنعم : مخرج مسرحى . شارك فى مهرجان المسرح التجريبى بعرض « رحلة حنظلة » .

صلاح الصياد : قصاص من أبناء الغربية ، رحل منذ عام ، صدرت له مجموعة « الخروج من غرناطة » ١٩٨٦ .

لوحة الغلاف (ألا بذكر الله تطمئن القلوب)
خط للفنان السودانى : أحمد شبرين
(من فنون عربية)

الغلاف : يوسف شاكر
الرسوم الداخلية : نذير نبعة
الإخراج الفنى : عبد العزيز جمال الدين

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

٤١

السنة الخامسة — أكتوبر ١٩٨٨

افتتاحية

أول الغيـــث

فريدة النقاش

□ وقف الشاعر المخضرم « طاهر أبو فاشا » يخاطب جمع الأدباء والكتاب الذين احتشدوا فى قاعة قصر الثقافة بدمياط أثناء انعقاد المؤتمر الرابع لأدباء مصر من الأقاليم وقال يخاطب الجمع :

ـ هل بوسعكم أن تخوضوا انتخابات تغيرون بها هذه الحكومة .. إذ ليس هناك من سبيل إلا تغيير هذه الحكومة ؟..

صمت الأدباء كأن على رؤوسهم الطير .. واعتبروا ما يقوله الشاعر العجوز مزحة .. لأن ما يطرحه عليهم كان شيئا مختلفا تماما عن كل ما هو مطروح من مهمات على الكتاب والأدباء ، سواء فى هذا المؤتمر أو فى غيره من المؤتمرات والندوات .. أو هكذا يبدو الأمر فى كل أجهزة الإعلام والثقافة والتعليم حيث مهمة الأدباء والكتاب هى البحث فى شئون الأدب والكتابة ، أما شئون الحكم والسياسة فهى من اختصاص « السياسيين » وحدهم ! وإذا ما اصطدمت شئون الأدب والكتابة بشئون الحكم والسياسة ، عليهم أن يناشدوا الساسة تغيير الحال وتحقيق المرام ، فإذا فعلوا كان خيرا ، وإن لم يفعلوا فهذا شأنهم وحدهم ، فليس من حق الأدباء ولا الكتاب مجادلتهم فيه .

ولكن الأدباء والكتاب المشاركين فى المؤتمر تمردوا وداسوا على التخوم وتجاوزوها ، حين قرروا أن يضعوا على رأس توصياتهم الختامية المطالبة باعادة اصدار جريدة « صوت العرب » التى أغلقتها السلطات بقرار سياسى قالت إنه لا رجعة فيه .

وأيقنت السلطات أن هؤلاء الذين صمتوا كأن على رؤوسهم الطير حين حدثهم أبو فاشا عن مهمات أخرى ، لم يعتبروا هذا الحديث مزحة ، إنما تأملوا فيه وفحصوه ، وأصدروا توصيتهم الجماعية ـ ضمن توصيات أخرى ـ التى يواصل فيها هذا المؤتمر الشجاع رفضه المثابر للوجود الأمريكى الصهيونى على الأرض العربية ، والذى بدأه فى دورته الأولى بالمنيا سنة ١٩٨٤ . ويضيف اليها هذه المرة ، إلى جانب الدفاع عن جريدة « صوت العرب » ، المطالبة بالغاء القوانين المقيدة للحريات وبشكل خاص حريات الفكر والتعبير ، وبذا يكون المؤتمر قد نهض بواحدة من المهمات التى كان ينبغى أن ينهض بها اتحاد الكتاب ولم يفعل بسبب تكوينه ولائحته وعيوبه الخلقية التى لازمته منذ مولده ، ويكون قد رد أيضا بشكل عملى وبسيط للغاية على سؤال الشاعر المخضرم :

ـ هل بوسعكم أن تكونوا ذوى فعالية سياسية مباشرة ؟

وغضبت الحكومة وبعض القائمين على المؤتمر أيما غضب بسبب هذا الرد الايجابى البسيط ، وهو رد ليس بعيدا عن المحور الرئيسى فى عددنا هذا وهو **الاحتفال بالذكرى الخامسة عشرة لرحيل « طه حسين »** ، حيث تقدم المجلة ملفا عنه أرادت أن تستبق به هوجة الاحتفالات بعيد ميلاده المئوى فى العام القادم ، ولتطرح أسئلة لعلها تكون موضوعا للدرس فيما بعد من قبل الكتاب والمفكرين الذين سيتناولون انتاجه الشامل من زوايا شتى فى ذكرى ميلاده .

وربما كان السؤال المحورى الذى يراود الكثيرين ، وهو وثيقة الصلة أيضا بالمسألة التى طرحها مؤتمر الأدباء هو :

ـ هل كان طه حسين مجرد فلتة عبقرية فردية لا يمكن أن تتكرر فى تاريخنا الفكرى ، وباعتباره ابنا لمرحلة يستحيل استعادتها ، لأن التاريخ لا يكرر نفسه ؟

ويستمد هذا السؤال مشروعيته من حقيقة أن الأجيال التالية « لطه حسين » لم تقدم لنا مفكرا بحجمه له قدر ثقله وتنوع إنتاجه ، وتعدد مناحى نشاطه الثقافى والاجتماعى والسياسى على السواء .

□ □ □

ولعل الاجابة التى تقول ان خبرة حياة « طه حسين » وحصاد ثقافته ، تكمن أساسا فى تشابك المعارك التى خاضها فى شتى الميادين ، حيث كانت كل منها تقود إلى الأخرى وتتقاطع معها .. أن تكون مشروعة بدورها ، إذ فيها تكمن الفروق الأساسية بينه وبين معظم مفكرى جيله الآخرين . وهى على أى حال اجابة فى حاجة إلى درس مستفيض ، خاصة إذا ما وضعنا فى الاعتبار حقيقة أنه قد أتيح لطه حسين أكثر من أى مفكر آخر ، أن يختبر مقولاته فى الممارسة العملية ، حيث

تقلد مناصب كبيرة منها وزارة المعارف فأتيح له أن يضع شعاره حول مجانية التعليم ، على سبيل المثال ، موضوع التطبيق .

يشير المفكر الماركسي « **محمود أمين العالم** » في مقالته عن « **منهج** » **طه حسين في دراساته التراثية والتاريخية** ، إلى أن عقلانيته قد تشكلت « **في المناخ الثقافي العقلاني الليبرالي العام الذي كان يسود في مصر منذ منتصف القرن التاسع عشر وبدايات العشرين ، مرتبطا بأسماء مثل « الطهطاوي » و « الأفغاني » و « الكواكبي » و « محمد عبده » و « لطفي السيد » و « شبلي شميل » و « فرح أنطون » و « سلامة موسى » و « هيكل » و « محمود عزمي » و « علي عبد الرازق » و « مصطفى عبد الرازق » و « منصور فهمي » و « العقاد » .. وغيرهم ، رغم ما بينهم جميعا من اختلافات فكرية** » . ولكننا نستطيع أن ننسب هذا المنهج العقلاني كذلك ـ بل أساسا ـ يقول العالم ـ « **إلى البيئة الاجتماعية التي أخذت تتخلق في ذلك الوقت معبرة عن نشأة طبقة وسطى مصرية جديدة أخذت تنمو وتتطلع إلى تأكيد ذاتها وتحديد هويتها القومية والحضارية على مختلف الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية والأدبية .. »** .

كانت هذه الطبقة الوسطى تنمو على أرضية نمو « البورجوازية » ذاتها ، وتطلعها لمناطحة الاستعمار ، ومشروعها في تحقيق حلم التحرر الوطني ، واجتهاداتها المختلفة لتشكيل مجتمع عصري جديد وتحديث القديم . وهي الأرضية نفسها التي شب عليها زعماء الوطنية من مختلف المنابع ، ونبتت فيها الأحزاب والجمعيات المعادية للاستعمار ، ونشأت فيها الدعوة العلمانية عفية قادرة ، وصاحبتها دعوة لتحرير المرأة وتعليمها . وشهدت بدايات القرن مساجلات فكرية عميقة بين أجنحة الليبرالية والعقلانية ، درات في مناخ من الحرية لم يتوفر بعد ذلك أبدا . وذلك بعد أن فقدت البورجوازية حالة الزهو والصعود الأولى ، وأخذت محاولتها لانجاز الاستقلال الوطني والتحرر الاقتصادي تتعثر في حبال التبعية التي كان يحميها جيش الاحتلال حينئذ . وبدأت منذ ذلك التاريخ تسفر عن ميولها الاستسلامية والمهادنة ، وترتمي أكثر في أحضان الاستعمار ، وتتراوح حركتها بين التشدد والتهاون طبقا لقوة الشعب وقدرته على دفعها وتصليب عودها في مواجهة أعداء الوطن . **وكان طبيعيا في ظل مثل هذا المناخ أن يتشكل « طه حسين» مدفوعا بمواهبه الفردية وإرادة التحدي التي خلقتها عاهته وبمساندة ثقافته الفرنسية ، ليكون مفكرا عقلانيا مجيدا .. يقول عنه المؤرخ « صلاح عيسى »** ..

« .. وبالقطع فان طه حسين كان مفكرا عقلانيا مجيدا ، ولعله أشجع مفكرينا العقلانيين ، وهو بالقطع أول مفكر حول العقل من الدفاع الى الهجوم ، بيد أن المشكلة لم تكن مشكلته ، كان منشدا بغير كورس ، وكان مفكر طبقة غريبة من تلك البورجوازيات التي تنمو في عالم غير عالمها ، طال بقاؤها في الرحم فخرجت مشوهة الملامح متخاذلة الأوصال في الفكر وفي

السياسة وحتى فى حياتها نفسها وسوقها القومية ..»

هكذا يقيّم « صلاح عيسى » اخفاق عقلانية طه حسين وتراجعه فى فترات ليست بالقليلة الى مظلة الدين وعلومه وسيره ، ويتساءل «صلاح عيسى » :

« هل عاد طه حسين الى نفس المظلة التى بدأ منها الطهطاوى ؟ أم أنه قد اقتنع بعد تجربته الأولى المثيرة ، أن أنصار العقل أقل من أن يصدوا خطرا أو يدفعوا شر الكثرة التى تسيرها غرائز ضاربة فى القدم ، فأراد أن يرضى هذه الكثرة بين الحين والآخر لكى لا تعطل زحفه العقلانى ، تلك ــ فيما أظن ــ فكرة ليست خاطئة تماما .. »

ولكن عودة طه حسين المؤقتة أو الدائمة فى بعض الفترات لعلوم الدين والسيرة ، بل وتفسيراته التى تتطابق مع رؤى وأفكار تقليدية ، ليست مسألة خاصة به وحده كما يقول « صلاح عيسى » .. لأننا إذا تأملنا فى زماننا هذا فسوف نجد أن هذه العودة تتكرر بصورة ملفتة للنظر ، حيث يفضى النقد الشامل للفكر البورجوازى الى ضرورة تجاوزه الى مواقع ثورية ، وهى الحقيقة التى تكشف عجزه عن تجديد نفسه ، فيراجع المفكرون الكبار أنفسهم عائدين أدراجهم لحظيرة الدين الذى تصدر موقع القيادة الايديولوجية فى المجتمع بوجوه متعددة .

وبالطبع نحن مطالبون بان نجيُب على هذا السؤال اجابة شاملة : **لماذا لم يتجاوز الفكر البورجوازى فى بلادنا تلك الحدود الشجاعة التى وصل إليها طه حسين** ؟ .. بل إنه يتراجع عنها تراجعا مثيرا ، حتى أن الدكتور « زكى نجيب محمود » أحد المفكرين القلائل الشجعان الذين تصدوا للرجعية الدينية من مواقع الفلسفة الوضعية المنطقية ، كان مضطرا أن يتنازل بالتدريج حتى عن بعض مسلمات فلسفته ولصالح الطرف الآخر .

ولعل التشابه قائم ، بين سؤالنا هذا ، وسؤال علماء السياسة والإقتصاد ، حول عدم قدرة البورجوازية المصرية على تقديم زعيم أكثر مقدرة أو شجاعة من « **جمال عبد الناصر** » ، حتى أن مثقفا تقدميا مرموقا مثل « محمد سيد أحمد » يضع علامة استفهام كبرى على موقف مثقفى اليسار من نظام يوليو بعد انجاز خطته الخمسية الأولى ، ويدعوهم للالتحاق به واسقاط كل تحفظاتهم عليه ، وذلك قبل أن تقع هزيمة ٦٧ بعامين فقط ، ولا يقلل من شأن هذه الدعوة ومغزاها التاريخى أن صاحبها ينقد نفسه الآن بسببها .

إن تشابه الأسئلة يقود لتشابه الاجابات . مثلما كان طه حسين أشجع مفكرى البورجوازية العقلانيين الذين ولدتهم طموحاتهم ، كان جمال عبد الناصر أشجع أبنائها الوطنيين وساستها الأشد بأسا ومراسا .

.. وبعد ذلك لم يعد بإمكان البورجوازية التى التحقت بعد سقوط نظام عبد الناصر بالسوق الرأسمالى العالمى وبسياساته ، أن تملك منظومة من الأفكار الجديدة ذات الفعالية والقدرة على تعبئة أوسع الجماهير حولها ، لأنها باتت عاجزة عن حل أهم القضايا الخاصة بالتحرر والتطور الاجتماعى ، ولا أفق لها خارج التبعية التى تشوه نموها ، بل وتلحق بها حتى تلك « الطبقة الوسطى» التى كانت فى زمن الطموح للاستقلال وفترة انجازه ، هى العمود الفقرى للتحرر والتقدم ومنبع الانتاج الفكرى والثقافى الجديد ، والسد المنيع ضد الرجعية الدينية ، بينما تقدم لها الآن سندا لا يستهان به .

إن البورجوازية عاجزة ، باختصار ، سواء فى وطننا أو على صعيد العالم كله ، ورغم الازدهار التكنولوجى والثورة الصناعية والتقدم الهائل .. عاجزة عن إنجاز مهمات التقدم الاجتماعى المطروحة بقوة على عصرنا وعلى شعبنا .

ويظل الأفق المفتوح لمواصلة التقدم والتحرر هو أفق « **الاشتراكية** » ، التى لابد أن تسبقها مرحلة « **ديموقراطية** » تتكاتف فيها كل قوى التحرر والاستنارة والعقلانية ، المعادية للامبريالية والصهيونية ، فيما بينها ، لتتفتح مئات الورود وتسقط القوانين المعادية للحريات وتتحول أجهزة الاتصال الجماهيرى إلى أجهزة ديموقراطية حقا ، تتخلص من نفايات الثقافة الاستهلاكية ، وتخاطب فى الجمهور حسه النقدى ووجدانه الوطنى وتخلع عنها عباءة « **الكوزموبوليتية** » المنحلة .

والأفق الاشتراكى كان هو نفسه ما تطرحه المرحلة الجديدة فى عقلانية « طه حسين » ، خاصة أن عقلانيته هذه لم تكن تضع الحواجز بين الاجتماعى والفكرى ، أو بين السياسى والاقتصادى ، وهو لم يشأ أن يقدم أفكاره أبدا فى صيغ مجردة معزولة عن واقع الحياة ، أو مفصولة عن ملابساتها . ولم يكن من قبيل المصادفة أنه كتب « **المعذبون فى الأرض** » فى الفترة ما بين عام ١٩٤٦ وعام ١٩٤٩ ، أى فى الزمن الذى شهدت فيه مصر ازدهارا ونفوذا واسعا لقوى اليسار ، ممثلا فى « الطليعة الوفدية » أو فى « المنظمات الماركسية » التى انتشرت فى أوساط الطلاب والعمال ، ونظمت الاضراب الوطنى العام سنة ١٩٤٦ ، ونشرت الدعوة للاشتراكية على نطاق واسع ، وهى دعوة لاشك أنها قد ألهمته كوزير للمعارف بعد ذلك ليضع أساسا لمجانية التعليم الابتدائى ، واعفاء الطلاب الفقراء فى المدارس الثانوية من المصروفات ، واطلاق شعاره الشهير « **التعليم كالماء والهواء** » .

ورغم أن « طه حسين » لم ينتقل إلى الاشتراكية ، بل حرص دائما على نفى ذلك والتأكيد على أنه اصلاحى وليس داعية للاشتراكية أو الشيوعية ، إلا ان نزعته الاصلاحية العميقة ، تجاوزت اصلاحيين كثيرين فى زمانه ، وجند قلمه خاصة فى « المعذبون فى الأرض » ليكشف عن الحالة المحزنة التى يعيش فيها الناس :

« .. **ولكنها لم تطرأ اليوم ، ولم تطرأ أمس ، وإنما عهدها بنا بعيد ،**

وإهمالنا لها متصل ، وهى من أجل ذلك تنتج نتائجها المنكرة المخزية ، فانتشار الوباء فى غير مشقة ، وانتشار الفساد الخلقى ، وانتشار الرشوة ، وانتشار السرقة ، وتقطيع الصلات بين الناس ، وانتشار الظلمة فى الضمائر والقلوب وانتشار اليأس حتى من روح الله ، وانتشار الذلة والمسكنة والهوان ؛ وانتشار الاذعان للظلم والاستسلام للعسف ، والانقياد للاستبداد بالحرية والكرامة ، والازدراء لكل ما يجعل الانسان انسانا ، فضلا عن الازدراء لكل ما يجعل الانسان انسانا متحفزا ممتازا .. كل هذه الآفات والمخازى ليس لها مصدر إلا هذا الشقاء .. »



ثم يضيف ، وهو ينتقل من التشخيص الى الحل السياسى الذى يراه : « ... وليس إلى الاصلاح الاجتماعى من سبيل الا إذا وجدت الاداة السياسية ، التى تستطيع أن تنهض بعبئه وتنقذه من مشكلاته ، فهل ترى أن مصر تملك فى هذه الأيام أداة سياسية صالحة تمكنها من محاولة هذا الاصلاح ؟ هذا سؤال لست فى حاجة أن أجيب عليه ! »

كتب طه حسين ذلك فى نهايات عصر الملك فاروق حيث ازداد العسف واشتدت قبضة الاستبداد على حريات الناس وأرزاقهم ، لتضع اللمسات الأخيرة فى أطول مرحلة قامت بعدها ثورة يوليو ١٩٥٢ . وكان طه حسين يستشرف هذه النهايات وهو ينتقل من الأدبى إلى السياسى دون وجل ، حتى أن وزارة « إسماعيل صدقى » صادرت الكتاب وتم طبعه فى بيروت ، ولم تفرج عنه الرقابة إلا بعد قيام الثورة ، التى انجزت ما انجزته وأخفقت فيما أخفقت فيه ، لينتهى بنا الأمر إلى سيطرة « **البورجوازية التابعة** » على حياتنا ، وفرض نموذجها الثقافى وأفكارها بحكم هذه السيطرة علينا ، ولندخل فى مرحلة جديدة تماما ، ذات مهمات تختلف كما وكيفا عن مهمات هذا الجيل من

الديمقراطيين العظام. فرغم أن مساحة الحرية تتسع شكلا ، وبحكم التعددية الحزبية ، إلا أنها تضيق فى الممارسة حيث أدى اطلاق البورجوازية التابعة العنان لقوى الرجعية الدينية فى ساحة الفكر والممارسة على السواء ، إلى عملية تحصين للمجتمع كله ضد حرية الفكر باسم الواخدية الدينية .

فإذا أضفنا إلى هذه العملية المنظمة تنظيما واسعا من قبل جهاز الدولة ، حقيقة التردى المتزايد فى مستوى معيشة الجماهير الكادحة الذى لا يختلف كثيرا عن ما وصفه طه حسين سنة ١٩٤٧ ، وهو ترد بلغ من القوة حدا يكاد يدفع هذه الجماهير إلى اليأس العميق ، حيث لا يلوح ثمة أمل قريب فى خلاصها ، ويتخلق ذلك المناخ المواتى لانتظار الحلول التى تهبط من السماء ، ويصبح الاندفاع الى حظيرة الدين إندفاعا مبررا وقويا .. إذا أضفنا هذه الوقائع العينية الملموسة ، لأدركنا تلك الصعوبة الموضوعية التى تحد حرية الفكر وتحاصرها بأسيجة غير مرئية ، وان كانت متينة ومحكمة ؛ وهو الشيىء الذى يجعل مهمة الديموقراطيين من أبناء جيلنا أشد صعوبة . ومع ذلك فقد أخذوا ينهضون لبعض منها على مهل .. ومؤتمر الأدباء الرابع فى دمياط برهان مشرف ..

وأول الغيث قطرة □

ملف



منهج طه حسين في دراساته التراثية والتاريخية

محمود أمين العالم

لست أغالى إن قلت ، منذ البداية ، إن المنهج الذى تبنّاه طه حسين واستند إليه فى مختلف دراساته الأدبية والفكرية والتاريخية ، بل فى مختلف مواقفه الحياتية كذلك ، هو جوهر الاضافة التى أضافها وما يزال يضيفها الى تراثنا الثقافى العربى الحديث . فهذا المنهج هو الذى أفضى به إلى النتائج والمواقف التى أثارت حوله ومعه خلافات وعواصف وأنشطة فكرية وعلمية وإبداعية ، بما أحدثته من تمرد على الفكر السائد ، وقطيعة معه .

ولم يكن الأمر مجرد تعبير عن حركة فكرية جديدة فى الدراسات الأدبية والتاريخية ، بقدر ماكانت كذلك تعبيرا عن فكر نهضوى اجتماعى عام ، هو امتداد جسور لفكر النهضة الأولى منذ منتصف القرن التاسع عشر .

وقد نتفق أو نختلف ، قليلا أو كثيرا ، فى قيمة النتائج التى انتهى اليها طه حسين بإعماله هذا المنهج فى مختلف المجالات الأدبية والفكرية والاجتماعية ، وقد نتفق معه أو نختلف قليلا أو كثيرا فى مدى الانتحال فى الشعر الجاهلى ، أو فى تفسيره لبعض ظواهر ورموز الأدب العربى قديما وحديثا ، أو فى تحليله للسيرة النبوية ، أو فى مقترحاته بشأن تغيير وتجديد نظام التعليم فى مصر ، أو فى غير ذلك من الموضوعات التى عالجها ، ولكن يبقى منهجه فى تقديرى هو القيمة الكبرى الصلبة الباقية ، التى تمثل إضافته الحقيقية الى ثقافتنا العربية ، والتى ماتزال تمثل لنا نقطة الانطلاق فى أى محاولة للتحرر والتقدم والتجدد فى مختلف المستويات الفكرية والاجتماعية والحضارية عامة .

حقا ، إن لطه حسين اضافات أخرى قيمة فى مجال الابداع الأدبى فى فن القصة والرواية والتطبيق النقدى ، ولكن يبقى منهجه الفكرى هو جوهر إضافته الفاعلة فى حياتنا الثقافية .

وبرغم إدراكنا للعلاقة بين المنهج والنتائج المترتبة على إعماله بشكل عام ، فإننا سنقصر حديثنا هذا على المنهج وحده ، دون أن نتعرض لنتائج إعمال هذا المنهج فى مختلف دراساته الأدبية والتاريخية والثقافية عامة .

والواقع أن هذا المنهج – كما سوف نرى – ليس جهازاً مكمّلاً ثابتا من المرتكزات المفهومية (الابستمولوجية) والأساليب الإجرائية ، بل هو كيان حى بدأ جنينا وأخذ يكبر وينمو ويتطور ، بالاصطدام بالوقائع والنصوص ، وباتساع آفاق الخبرة العلمية والحياتية ، وبالارتباط المنفعل الفعال بحقائق عصره ، ومنجزات تراثه العربى الإسلامى ، والاحتياجات المتجددة لمجتمعه المصرى العربى .

إن طه حسين لم يبتدع هذا المنهج ابتداعا ، وإنما تلقفه من بعض تراث ماضينا الثقافى ، ومن خبرة حضارة عصرنا الراهن ، وأخذ ينميه وينمو معه بالممارسة والتثقيف والمعاناة .

ولهذا فما أظلم أن يتهم طه حسين – وما أكثر ما أتهم وما يزال – بأنه « عمود التغريب الأساسى » كما يقول البعض ، وركيزة الاغتراب عن تراثنا التاريخى ، وعلى رأس دعاة الاستعلاء على هذا التراث ، والاستغناء عنه باسم التحضر والتحديث والعلم ! .

وقد يكون أبلغ رد على هذا ، فضلا عن أن يكون أبلغ مدخل لنا للحديث عن منهج طه حسين ، فى دراساته التراثية والتاريخية ، أن نسوق هذا النص من كتابه « حديث الأربعاء » . يقول طه حسين : « فليس التجديد فى إماتة القديم وإنما التجديد فى إحياء القديم ، وأخذ ما يصلح منه للبقاء ، وأكاد اتخذ الميل إلى إماتة القديم أو إحيائه فى الأدب معياراً للذين انتفعوا بالحضارة الحديثة أو لم ينتفعوا بها . فالذين تلهيهم مظاهر هذه الحضارة عن أنفسهم حين تلهيهم عن أدبهم القديم ، لم يلوقوا الحضارة الحديثة ، ولم ينتفعوا بها ، ولم يفهموها على وجهها ، وإنما اتخذوا منها صورا وأشكالا ، وقلدوا أصحابها تقليد القردة لا أكثر ولا أقل » .

« والذين تُلفتهم الحضارة إلى أنفسهم وتدفعهم إلى إحياء قديمهم ، وتملأ نفوسهم إيمانا بألا حياة لمصر إلا إذا عنيت بتاريخها القديم ، وبتاريخها الإسلامى ، وبالأدب العربى قديمه وحديثه ، عنايتها بما يمس حياتها اليومية من ألوان الحضارة الحديثة ، هم الذين انتفعوا ، وهم الذين فهموا ، وهم الذين ذاقوا ، وهم القادرون على أن ينفعوا فى إقامة الحياة الجديدة على أساس متين » [1] .

لا إماتة إذن للقديم كما يزعم الزاعمون ، بل إحياء له بمقدار أخذنا بمنجزات الحضارة ، ولا اغتراب عن النفس ، بل تلفت إليها بفضل الحضارة ، ولا عناية بالحاضر إن لم تتم العناية بالماضى كذلك . بهذه الرؤية يختلف طه حسين عن هؤلاء الذين يقيمون بين ماضينا وحاضرنا ، أو بين حاضرنا الخاص ، وحاضر حضارة العصر ، نوعا من الثنائية التوفيقية أو الاستبعادية . أما هو فيدعو

إلى مايشبه التواجد العضوى بيننا وبين الحضارة الحديثة بما لا يلغى خصوصيتنا بل بما يؤكد هذه الخصوصية . فالحضارة هى حضارتنا جميعا . لا تعزلنا عن أنفسنا ، ولا نعزل أنفسنا عنها . بل هى وسيلتنا لمعرفة وإحياء ماضينا ، ومعرفة أنفسنا وتجديد حاضرنا ، وصياغة مستقبلنا . لن نبصر بالحاضر فى ضوء الماضى ، وإنما سنتفهم الماضى بوعى الحاضر وعلمه . ولن نجدد الحاضر باستتباعنا للماضى وإنما بإحياء النافع من قيم الماضى ، واستيعاب حضارة العصر . والذين يأخذون بظواهر الحضارة لا بجوهرها هم الذين يكرهون الماضى وهم وحدهم الذين لا يحسنون تجديد الحاضر ، والذين يرفضون الحضارة لا يستطيعون أن يدركوا أنفسهم أو ماضيهم إدراكا صحيحا . هذا هو الجدل الحى الخصب بين الماضى والحاضر . لا ثنائية بين الأنا العربى التراثى والأنا المتحضر الحديث ، بل فعل وتفاعل واحياء وتجويد وتجديد ، وإضافة للماضى والحاضر معا ، بفضل تفهم الحضارة ، وتمثيلها والاستعانة الإيجابية بجوهرها .

ولكن ماهو جوهر هذه الحضارة ؟ إن جوهرها عند طه حسين هو العلم وهى العقلانية .

والقول الشائع عن طه حسين إن منهجه العلمى العقلانى هو المنهج الديكارتى وفى صميمه الشك . وهذا فى تقديرى تقليص مخل لحقيقة منهج طه حسين . حقا ، ان هذا الشك الديكارتى المنهجى كان بعض أساليبه الإجرائية فى البحث ، أقول الإجرائية ، لا أكثر . ولكنه يضيق عن المفهوم الشامل للعقلانية عند طه حسين .

فماذا تعنى العقلانية .. هذه الكلمة الفضفاضة المجردة ؟ ..

لسنا نسعى إلى تعريف جامع مانع لها عند طه حسين ، وإنما نسعى إلى تحديد معالمها فى بنية فكر طه حسين ، فى حركة فكره التطبيقى الفاعل الذى مارسه فى منجزاته المختلفة ، طوال تاريخه الثقافى ، وإن كنا سنقتصر هنا على بعض كتاباته ، وخاصة « تجديد ذكرى أبى العلاء » ، و « فى الشعر الجاهلى » و « الفتنة الكبرى » .

والواقع أن مفهوم العقلانية عند طه حسين ليس مفهوما جامدا جاهزاً كما سبق أن أشرنا ، وإنما هو مفهوم متطور بتطور حياة طه حسين الفكرية . وقد نستطيع أن نتبين المصادر الأولى لهذا المنهج ، فيما تلقاه طه حسين من دروس على أيدى بعض المستشرقين الفرنسيين والإيطاليين فى الجامعة المصرية عندما التحق بها ، ولكننا نستطيع كذلك أن نتبين ملامح هذا المنهج كذلك – بل أساسا – فى المناخ الثقافى العقلانى الليبرالى العام الذى كان يسود فى مصر منذ منتصف القرن التاسع عشر وبدايات العشرين ، مرتبطا بأسماء مثل الطهطاوى والأفغانى والكواكبى ومحمد عبده ولطفى السيد وشبلى الشميل وفرح أنطون وسلامة موسى وهيكل ومحمود عزمى وعلى عبد الرازق ، ومصطفى عبد الرازق ومنصور فهمى والعقاد وغيرهم ، رغم مابينهم جميعا من اختلافات فكرية . ولكننا نستطيع أن ننسب هذا المنهج العقلانى كذلك – بل أساسا – إلى البيئة الاجتماعية التى أخذت تتخلق فى ذلك الوقت معبرة عن نشأة طبقة وسطى مصرية جديدة ، أخذت تنمو وتتطلع إلى تأكيد ذاتها وتحديد هويتها القومية والحضارية على

مختلف الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية والأدبية .

ولعلنا نجد في رسالته الجامعية الأولى عن أبي العلاء المعرى ، التى نال بها شهادة الدكتوراه من الجامعة المصرية عام ١٩١٤ ، تحديدا لملامح منهجه العقلانى فى مرحلته الأولى .

فى هذه الدراسة المبكرة ، نجد طه حسين يعالج أبا العلاء وأدبه معالجة أقرب الى الدراسة الاجتماعية منها إلى الدراسة الأدبية الخالصة . فهو لا يعنى بأبى العلاء كذات فردية أو كمبدع أساسا ، بقدر ما يعنى به كظاهرة موضوعية اجتماعية .

وتفسيرا لهذا يقول طه حسين فى رسالته تلك : « ذلك أنّا لا نعتقد انفراد الأشخاص بالحوادث ، وانما نعتقد بأن الحوادث أثر لطائفة من المؤثرات وعلى هذا لا نستبيح لأنفسنا أن نضيف أثرا من الآثار لشخص من الأشخاص ، مهما ارتفعت منزلته وعلت مكانته ومهما عظم أثره وجل خطره . وإنما كل أثر مادى أو معنوى ظاهرة اجتماعية وكونية ، ينبغى أن ترد إلى أصولها وتعاد إلى مصادرها وأن تستقى من ينابيعها وتستخرج من مناجمها » . ويقول : « إنما الحادثة التاريخية والقصيدة الشعرية والخطبة يجودها الخطيب والرسالة ينمقها الكاتب الأديب، كل أولئك نسيج من العلل الاجتماعية والكونية تخضع للبحث والتحليل خضوع المادة لعمل الكيمياء » (٢) .

ومن هنا لم يكن من أحكام العقل أصدق من القضية القائلة « بأن المصادفة محال ، وإنه ليس فى هذا العالم شيء إلا وهو نتيجة من جهة وعلة من جهة أخرى ، نتيجة لعلة سبقته ومقدمة لأثر يتلوه . ولولا ذلك لما اتصلت أفراد العالم ، ولما كان بين قديمها وحديثها سبب ولما شملتها أحكام عامة » (٣) .

وخلاصة هذا ، أن طه حسين يرى الجبر فى التاريخ أو الحتمية التاريخية كما نقول اليوم . أى ، على حد تعبيره ، «إن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة ، وتنزل منازلها المتباينة ، بتأثير العلل والأسباب التى لا يملكها الإنسان ولا يستطيع لها دفعا ولا اكتسابا » (٤) .

وفى ضوء هذا يؤكد طه حسين أن أبا العلاء هو « ثمرة من ثمرات عصره ، قد عمل فى إنضاجها الزمان والمكان والحالة السياسية والاجتماعية بل والحالة الاقتصادية . ولسنا فى حاجة إلى أن نذكر الدين » (٥) .

ولهذا تنقسم رسالته عن أبى العلاء إلى فصول حول زمان أبى العلاء ومكانه وجنسه وعصره وما يحيط به من حياة سياسية واقتصادية ودينية واجتماعية وعقلية وأدبية . ثم يخصص فى النهاية بعض فصول لحياة أبى العلاء وبيئته الخاصة .

وهكذا نلاحظ فى هذه الدراسة الأولى عن أبى العلاء ، تغليبا للعام على الخاص ، والموضوعى على الذاتى ، والمادى على المعنوى القيمى .. بل يكاد يلغى الخاص والذاتى والمعنوى لحساب العام

والموضوعى والمادى . ولا يكاد الخاص والذاتى والقيمى عنده أن يكون شيئا متميزا مستقلا ، بل هو مجرد تخصيص للعام وتشخيص للموضوعى ، لا أكثر . فبين الأحداث والناس والأشياء جميعا علاقات سببية طاغية تشملها أحكام عامة ، أى تتحرك وفق قانون عام . وهى علاقات جبرية ، وحركة جبرية « ليس للاختيار فيها مجال » (٦) .

ونكاد نتبين فى هذه الرؤية المعرفية للعالم آثار الدراسة المادية الميكانيكية فى القرن الثامن عشر ومناهج سانت بيف وتين وبروتيير فى مجال الأدب فى القرن التاسع عشر ، فضلا عن بعض ظلال من ابن خلدون فى مجال الحركة التاريخية ، رغم نقده لابن خلدون فى رسالته الجامعية الثانية التى حصل عليها من جامعة السوربون بعد ذلك .

ولا شك أن هذه الرؤية فى رسالته الأولى عن أبى العلاء تبلغ مبلغا من الصرامة وأحادية الاتجاه إلى حد الميكانيكية ، بسبب تهوينها من شأن الفرد والغاء حريته فى الاختيار . وتكاد فى تقديرى أن تكون مظهرا علميا عقلانيا معكوسا للقدرية الدينية ، فهى قدرية كامنة محايدة أحادية الاتجاه بدلا من القدرية المفارقة الخارجية ، فالسيطرة الالهية لم تعد سيطرة من خارج أشياء العالم ، بل أصبحت سيطرة من داخلها . أصبح القدر الالهى الخارجى الصارم قانونا موضوعيا داخليا صارما . ولعل هذه الرؤية الأولى للعقلانية عند طه حسين ، كانت رد فعل حاداً لسيادة الرؤية السلفية الجامدة المتزمتة فى الدراسات الأزهرية آنذاك . على أننا فى الحقيقة لو انتقلنا من هذه الأحكام العامة فى هذه الرسالة المبكرة الى التحليلات التفصيلية داخل فصول الرسالة نفسها ، لوجدنا بعض التحرر من هذه الحتمية الآلية ، ولتبينا بعض الجوانب والعوامل والارادات الشخصية التى تقوم بدور فعال فى تحديد معالم الظواهر الأدبية والاجتماعية المدروسة ، ولتبينا أن الحياة الانسانية ليست مجرد تفاعلات كيمائية أو قوانين ميكانيكية احادية الاتجاه والتأثير ، بل هى فعل وتفاعل متعدد العوامل والاتجاهات .

ولقد انعكس الموقف الجبرى الصارم بعد ذلك فى رسالته الجامعية الثانية عن ابن خلدون التى حصل بها على درجة الدكتوراه من جامعة السوربون . واذا صرفنا النظر عما وجهه فى هذه الرسالة من انتقادات عديدة الى ابن خلدون يغلب على الكثير منها جانب التعسف ، واذا وجدنا انه كان من المنطقى بحسب رؤيته المنهجية الموضوعية أن يأخذ على ابن خلدون ايمانه بالتأثير الخارق للعادة أى بالمعجزات ، فاننا نراه يأخذ على ابن خلدون انه لم يكن يرى اختلافا بين الظواهر الاجتماعية والظواهر الفردية ، وانه فى دراسته للمجتمع كان يعتمد عى دراسته للفرد ، وأنه كان يستند الى التاريخ فى دراسته للمجتمع ، على حين أن دراسة المجتمع ينبغى أن تكون دراسة للمجتمع فى ذاته خارج حركة الزمن والتاريخ . وفى هذه المآخذ نتبين تطبيقه لرؤيته المنهجية الصارمة على ابن خلدون ، وهى رؤية كانت متأثرة كذلك بغير شك بالمدرسة الفرنسية الوضعية لعلم الاجتماع والانثروبولوجيا التى كانت سائدة فى فرنسا آنذاك ، وكان يمثلها دوركايم وليفى برول أساسا .

الا أن طه حسين سرعان ماخرج بشكل أوضح من هذه المنهجية الميكانيكية الصارمة وأخذت

تبرز فى كتاباته العلاقة الحية المتفاعلة بين الخاص والعام وبين الفرد والمجتمع . فنراه يقول فى مدخل كتابه « قادة الفكر » الصادر عام ١٩٢٥ « ... الفرد اذن ظاهرة اجتماعية . واذن فليس من البحث القيم العلمى فى شىء ان تجعل الفرد كل شىء وتمحو الجماعة التى انشأته وكونته محوا ، انما السبيل أن تقدر الجماعة وأن تقدر الفرد وأن تجتهد ما استطعت فى تحديد الصلة بينهما » .

ونراه فى مقالات هذا الكتاب مراعيا لهذا التفاعل بين الذاتى والموضوعى الى حد كبير . على ان خروجه هذا لم يكن خروجا على مبدأ الجبرية التاريخية وانما هو خروج فحسب على التطبيق الآلى لها .

والحق أن منهج طه حسين الفكرى منذ البداية ، حتى فى صورته الصارمة الميكانيكية الأولى ، كان فى جوهره محاولة للتصدى لمناهج البحث الأدبى والتاريخى والاجتماعى المغرقة فى أحكامها الذاتية والانطباعية والعاطفية والمثالية والوصفية السطحية والسلفية عامة ، سعيا الى القطيعة الابستمولوجية والمنهجية معها وارساء مناهج للبحث على قاعدة موضوعية علمية راسخة ، لا تتحرر بها الدراسات الأدبية والتاريخية والاجتماعية من هذه الأحكام فحسب بل يتحرر بها الفكر العربى والانسان العربى كذلك .

وفى كتيبه التفجيرى الشجاع « فى الشعر الجاهلى » الذى أصدره عام ١٩٢٦ والذى أثار ضده عاصفة اجتماعية وفكرية نقضية ولا أقول نقدية ، فى هذا الكتيب نتبين هذه الرؤية التحريرية الشاملة لمنهجه العقلانى . يقول طه حسين فى مدخل هذا الكتيب « لنجتهد فى أن ندرس الأدب العربى غير حافلين بتمجيد العرب أو الغض منهم ، ولا مكترثين بنصر الإسلام أو النَّعْى عليه ، ولا معنيين بالملاءمة بينه وبين نتائج البحث العلمى والأدبى ، ولا وجلين حين ينتهى بنا هذا البحث الى ما تأباه القومية أو تنفر منه الأهواء السياسية أو تكرهه العاطفة الدينية . فان نحن حررنا أنفسنا الى هذا الحد ، فليس من شك فى أننا سنصل ببحثنا العلمى الى نتائج لم يصل الى مثلها القدماء . وليس من شك فى اننا سنلتقى اصدقاء .. سواء اتفقنا فى الرأى أو اختلفنا فيه . فما كان اختلاف الرأى فى العلم سببا من أسباب البغض . انما الأهواء والعواطف هى التى تنتهى بالناس الى مايفسد عليهم الحياة من البغض والعداء » (٧) .

ولهذا يدعو طه حسين الى أن نستقبل الأدب الجاهلى وتاريخه « وقد برأنا أنفسنا من كل ماقيل فيهما من قبل ، وخلصنا من كل هذه الأغلال الكثيرة الثقيلة التى تأخذ ايدينا وأرجلنا ورؤوسنا فتحول بيننا وبين الحركة الجسمية الحرة وتحول بيننا وبين الحركة العقلية الحرة كذلك » (٨) . المسألة اذن أكبر من دراسة للشعر الجاهلى وتاريخه ، أكبر من التهوين أو التهويل فى شأن انتحال الشعر الجاهلى . انها فى الجوهر ، الفرز العقلى ، والامتحان العقلى من صحة الوقائع الأدبية فى ضوء المنطق وحقائق الواقع . بل هى تحرير للانسان نفسه وامتلاك لحرية حركته الفكرية والسلوكية عامة . ان العلم الموضوعى ، والادراك الموضوعى للحقائق قوة محررة للانسان على مختلف المستويات . العلم الصحيح هو طريق الحرية . وطه حسين يصرح تحقيقا لهذا الهدف التحريرى بتبنّيه المنهج الديكارتى كما سبق أن أشرنا ويقول فى كتيبه

الصغير هذا « أريد أن اصطنع فى الأدب هذا المنهج الفلسفى الذى استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء فى أول هذا العصر الحديث . والناس جميعا يعرفون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل ، وأن يستقبل موضوع بحثه خالى الذهن مما قيل فيه خلوا تاما ، والناس جميعا يعلمون أن هذا المنهج الذى سخط عليه أنصار القديم فى الدين والفلسفة يوم ظهر قد كان من أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثرا . وأنه قد جدد العلم والفلسفة تجديدا ، وانه قد غير مذاهب الأدباء فى أدبهم والفنانين فى فنهم وانه هو الطابع الذى يمتاز به هذا العصر الحديث » (٩) .

والحق أن طه حسين قد ظلم نفسه ، كما ظلمه من تابعه من الكتاب والدارسين عندما حد وحدد منهجه فى البحث بالمنهج الديكارتى . فطه حسين فى تقديرى قد أخذ من النهج الديكارتى نقطة البداية الشكية فحسب . والمنهج الديكارتى يمتد بعد ذلك الى عناصر ومستويات أخرى يغلب عليها طابع الحدس العقلى والاستدلال الذهنى التجريدى ، على حين أن منهج طه حسين – كما أشرنا من قبل بشكل سريع – يقوم على محاولة تحديد العلاقة السببية الموضوعية بين ظواهر الفكر والابداع والسلوك وظواهر الواقع الاجتماعى الموضوعى ، جاعلا من ظواهر الواقع الموضوعى وحقائقه مرتكزا ومنطلقا لتفهم وتفسير وقائع الفكر والابداع والسلوك . وعلى هذا فما أخذه طه حسين من ديكارت هو نقطة البداية الاجرائية فحسب – كما سبق أن ذكرنا – أى الشك المنهجى فيما تلقفناه من معارف ، ومناهج سابقة . ولم يكن طه حسين يقصد بتبنيه للشك المنهجى الديكارتى تجاهل تراثنا الأدبى والفكرى والتاريخى عامة ، وانما كان يقصد اعادة النظر فى هذا الموروث التراثى نفسه فى ضوء قوانين العقل وحقائق الواقع الموضوعى الاجتماعى .

ان طه حسين على حد تعبير المفكر والمناضل الشهيد حسين مروة « بعيد جدا عن فكرة إلغاء ما حفظه وعينا من الأدب العربى وتاريخه ، أى إلغاء الأصول المكونة لواقع هذا التراث ، أى « تنظيف » وعينا من هذه الأصول المكدسة فيه تاريخيا ، أو حذف هذا الواقع التاريخى الموضوعى حذفا كاملا من العالم العربى . (كما كانت البداية المنهجية للمذهب الديكارتى) [اضافة من جانبنا] وانما الذى يريده ينحصر فى انتاج معرفة جديدة معاصرة لهذا الواقع التاريخى الموضوعى متحرزة من المعرفة السلفية له ، خاضعة لـ « مناهج البحث العلمى فقط » (١٠) . والحقيقة أن انتاج معرفة علمية جديدة بالتراث القديم فى اطار سياقه الاجتماعى التاريخى هو ماكان يستهدفه طه حسين بمنهجه ، وليس قطيعة مطلقة مع التراث القديم ، أو التهوين من شأنه أو ابتداع رؤية استدلالية فلسفية متعالية عليه منبتّة عن حقائق الواقع الاجتماعى التاريخى .

وبعض الذين اختلفوا ويختلفون مع طه حسين ، لم يفقهوا حدود شكّه المنهجى الإجرائى ، ولم يتبينوا ما استهدفه منهجيا وعلميا من تطوير وتعميق وتجذير لمعارفنا الأدبية والفكرية والتاريخية والاجتماعية عامة ، بل وقوفا عند حدود بعض النتائج الجزئية ليصبوا عليها جام انفعالاتهم القومية المتزمتة ، أو لعناتهم الدينية المتعصبة .

ولعل دراسة طه حسين للفتنة الكبرى فى كتابيه « عثمان » و « على وبنوه » أن تكوّن القمة التى بلغها منهجه عمقا وخصوبة . وطوال قراءتنا لهذين الكتابين تصافحنا بعض المفردات والتعابير التى تكاد أن تكون مفاتيح لأسرار منهجه . ومن أبرزها المفردات التالية : « طبيعة الأشياء ، طبيعة الحياة ، الأسباب والعلل ، النتائج ، الوقت ، طبائع الأمم ، العقل ، حكم الظروف ، نظام الطبقات ، المجتمع ، الاقتصاد ، النظام الاجتماعى والاقتصادى ، الفئات الاجتماعية ، تلاؤم الظروف ، وكان لابد مما لم يكن له بد ، الأمر الذى لاشك فيه ، المصلحة ، ظاهرة طبيعية محتومة ، سلطان المال ، سلطان الدين » الى غير ذلك .

وتكاد هذه المفردات والعبارات أن تشكل بالفعل النسيج المنطقى لخطابه التاريخى – الاجتماعى فى هذين الكتابين . فلسنا نقرأ فى الكتابين سردا تاريخيا لأحداث متتالية فى الزمان ، وإنما نقرأ علاقات محتدمة متصارعة متفاعلة على المستوى الاجتماعى والاقتصادى والنفسى ، الموضوعى والذاتى ، تتحول فيها الممكنات الواقعية الى ضرورات تاريخية معبرة أو مجسدة لما يشبه القانون العام . لانقرأ تسلسلا تاريخيا لأحداث ، وإنما نقرأ أحداثا متشابكة متحركة فى اتجاهات شتى ، ونتبين فى تشابكها وتحركها العوامل والآليات والديناميات والقوى المختلفة التى تسهم فى تشكيل الظاهرة التاريخة المركبة . لانستبصر عاملا واحدا سواء كان موضوعيا ماديا ، أو ذاتيا نفسيا ، وانما نستبصر بالعديد من العوامل المتفاعلة الموضوعية والذاتية ، المادية والمعنوية ، الواقعية والقيمية ، التى تسهم فى تشكيل الظاهرة التاريخية . لانقف عند لحظة ، عند موضع ، عند قيمة ، بل تتحرك دائما فى مسافة مكانية متعددة الأنحاء ، وفى مسافة زمنية متعددة الاتجاهات ، وفى مسافات اجتماعية متصارعة الأسباب والمصالح ، وفى مسافات نفسية متعارضة الأهواء والمشاعر . ومن كل هذه المسافات المتشابكة المتصارعة المتفاعلة الممتدة يتشكل بناء تاريخى حى ينبض بالإمكان والضرورة معا . حقا ، إن الدين يلون الصراعات المحتدمة ويعسكرها الى معسكرين . على أن كلا المعسكرين يتهم المعسكر الآخر بالكفر ، وكلاهما يحتكر لنفسه الايمان الصحيح . ولهذا فان جوهر الصراع ليس بين معسكر للمؤمنين وآخر للكفار ، وإنما بين مؤمنين ومؤمنين أى أنه صراع مصالح وسلطة وليس صراع عقائد ، وان اتخذ مظهرا عقائديا .

فى مواجهة هذا كله ، نقرأ صاحب هذه القراءة التاريخية ، نقرأ قراءة طه حسين للتاريخ . فنلقاه دائما على رأس صفحات التاريخ وأحداثه ، يحلل ويعلل ، يفك ويربط ، يصور ويفسر ، ثم يتدخل كذلك ليحكم ويفصل ويقيّم ونستمع اليه وهو يقول ، وأكاد أقطع ، وأقطع ، وأجزم ، واعتقد أنا ، وأكبر الظن ، وأظن ، والشىء الذى ليس فيه شك ، ولو قد ، ولو أن ، وكان من الممكن أن ، ولكن ظروف الحياة كانت أقوى ، الى غير ذلك .

يستهل طه حسين الجزء الأول من الفتنة الكبرى حول « عثمان متصديا للمؤرخين القدامى قائلا : « ان كل هؤلاء .. يفكرون فى هذه القضية (يقصد الفتنة الناجمة عن مقتل عثمان) تفكيرا دينيا ، يصدرون فيه عن الايمان ويبتغون به ما يبتغى المؤمن المحافظة على دينه .... وأنا أريد أن أنظر

الى هذه القضية ، نظرة خالصة مجردة لاتصدر عن عاطفة ولا هوى ، ولا تتأثر بايمان أو دين[١١] ، وانما نظرة المؤرخ الذى يجرد نفسه تجريدا كاملا من النزعات والعواطف والأهواء مهما تختلف مظاهرها ومصادرها وغاياتها » ويقول « وأنا أحاول أن أتبين لنفسى وأبين للناس الظروف التى دفعت أولئك وهؤلاء الى الفتنة » والأمر كما يروى كان « أجل من عثمان وعلى » . و « أن غير عثمان لو ولى خلافة المسلمين فى تلك الظروف التى وليها فيها عثمان لتعرض لمثل ماتعرض له من ضروب المحن والفتن » . ولقد أثيرت هذه الفتنة لا لأن عثمان كان الخليفة، بل « لأن الوقت كان قد آن لتثور بعض هذه المشكلات من تلقاء نفسها ، وليثير الناس بعضها الآخر » (ص ٩) . ولكن ماذا كانت طبيعة هذه الظروف أو هذا الوقت ؟ هل الخلاف كان حول الدين والعقيدة . ويؤكد طه حسين : لا .. بل هى القضية الاجتماعية الاقتصادية . بل يزيد الأمر تأكيدا بتساؤله / لقد سخطت قريش أشد السخط وأعنفه على النبى ، لماذا ؟ ويجيب : « لا أكاد أعتقد أنه لو دعاها الى التوحيد دون أن يعرض للنظام الاجتماعى والاقتصادى ، ودون أن يسوى بين الحر والعبد ، بين الغنى والفقير ، بين القوى والضعيف ، دون أن يلغى ما ألغى من الربا ، دون أن يأخذ من الأغنياء ليرد على الفقراء ، أقول لو دعاهم النبى الى التوحيد وحده ، ودون أن يمس نظامهم الاجتماعى والاقتصادى لأجابته كثير منهم فى غير مشقة ولا جهد » . (ص ١١)

ثم يأخذ طه حسين بعد ذلك فى ابراز العوامل الاجتماعية والاقتصادية للفتنة . ولكن لعل أبرزها هذا الاقتراح الخطير الذى اقترحه عثمان وهو أن ينتقل الى الناس فيؤمهم حيث أقاموا من بلاد العرب . فلقد أدى هذا الى كثرة النشاط المالى من بيع وشراء واقتراض . ولم يقتصر ذلك على الحجاز والعراق وإنما شمل البلاد العربية كلها من جهة والأقاليم المفتوحة من جهة أخرى . وهكذا قامت فى الاسلام الاقطاعات الكبيرة الضخمة والضياع الواسعة العريضة وقام فيها العاملون من الرقيق والموالى والأحرار ، ونشأت من هذه الارستقراطية الفارغة التى لا تعمل شيئا (ص ١٠٥) وبلغ نظام الطبقات غايته بحكم هذا الانقلاب ، فوجدت الارستقراطية العليا ذات المولد والثراء الضخم والسلطان الواسع ، ووجدت طبقة البائسين الذين يعملون فى الأرض ويقومون على مرافق هؤلاء السادة ووجدت بين هاتين الطبقتين المتباعدتين طبقة متوسطة هى طبقة العامة من العرب .... وهذه الطبقة المتوسطة هى التى تنازعها الأغنياء ففرقوها شيعا وأحزابا (ص ١٠٩) وفضلا عن هذا « كان عثمان يقطع القطائع الكثيرة فى الأمصار لبنى أمية . وقد دافع أهل السنة والمعتزلة – كما يقول طه حسين عن هذا بأن عثمان أنما أقدم عليه استصلاحا لهذه الأرض . ورد الشيعة عليهم بأن عثمان نفسه لم يدافع عن نفسه هذا الدفاع » . ويعقب طه حسين على ذلك ساخرا « كان من الممكن أن يرد الشيعة أيضا بأن بنى أمية لم يكونوا اخصائيين من دون قريش فى استصلاح الأراضى ، وبأن قريش لم تكن اخصائية من دون العرب فى استثمار الضياع ، وأن العرب لم يكونوا اخصائيين من دون سائر المسلمين فى احياء الأرض بعد موتها » (ص ١٩٥)

المهم أنه هكذا نشأت بسبب سياسة عثمان الملكية العقارية الضخمة فى الاسلام التى تستجيب

على حد تعبير طه حسين لطمع لا حد له ، فتتوسع فى ملك الأرض واستغلال الطبقة العاملة ثم ترى لنفسها من الامتياز ما ليس لها (ص ١٩٥)

وكان هذا هو العامل الحاسم فى انفجار الثورة على عثمان . ولكن الى أى مدى كانت تريد أن تذهب الثورة ؟

يقول طه حسين : « مادام عثمان قد ذهب الى سياسة تنحرف عن سياسة عمر .... وأنشأ طبقة « الرأسماليين » فليس ما يمنع الثائرين من أن يكفوا عثمان وعماله عن هذه السياسة ، وان اقتضى ذلك الانحراف عن سيرة عمر . واذا لم يكن بد من السياسة التى تقوم على الأثرة لا الإيثار ، وتنحرف عن هذه الاشتراكية المعتدلة التى مضت عليها أمور المسلمين ، فلا أقل من أن يتحقق شىء من العدل فى هذه الأثرة ، ومن أن يكون رأس المال موقوفا على الذين اكتسبوه بأيديهم وبذلوا فى سبيله جهودهم ودماؤهم . والمهم أن الثائرين أرادوا أن تكون « الرأسمالية » التى أحدثتها سياسة عثمان شاملة عادلة بمقدار مايمكن أن تبلغ من الشمول والعدل (ص ١٩٦ - ١٩٧) .

ولكن شيئا من هذا لم يحدث ، وبلغ الخصام غايته . وقتل عثمان وسالت دماء وأبيحت نفوس وأموال ، ذلك « أن ظروف الحياة - كما يقول طه حسين مفسرا - كانت أقوى منهم جميعا » (ص ٢٢٢) .

فى هذه الصورة التى يعرضها لنا طه حسين لتلك المرحلة الأولى من الفتنة الكبرى نتبين حرصه على تتبع الأسباب والعلل فى جذورها الاجتماعية والاقتصادية ، والمصلحية دون أن يغفل العوامل الذاتية والنفسية والقبلية ، وان بدت الفاعلية الحاسمة فى النهاية للأسباب الاجتماعية والاقتصادية . لم يخرج إذن عن السببية الاجتماعية التاريخية ، وإنما لم يقف فيها عند التفسير الميكانيكى .

على أننا نلاحظ كذلك أن هذا الجزء الأول من الفتنة الكبرى قد كتب بين يوليو وأغسطس عام ١٩٤٧ ، فى مرحلة الانتفاضات الشعبية العديدة التى تفجرت آنذاك فى مصر ضد حكومات الأقلية ، وضد الاحتلال البريطانى وهذا التعسف والاستبداد والفساد الملكى وضد الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية المتردية ، وكانت كتابة طه حسين لهذا الجزء الأول امتدادا على نحو مختلف لكتابات أخرى له فى تلك المرحلة كانت القضايا الاجتماعية وخاصة قضايا الفقر والظلم محورا لها ، ومن أبرز هذه الكتابات كتاب « المعذبون فى الأرض » والوعد الحق .

ولهذا نستطيع القول بأن هذه المعالجة الاجتماعية الاقتصادية التى عالج بها طه حسين الفتنة الكبرى أيام عثمان لم تكن مجرد تحليل وتفسير وتقييم لماض تاريخى بقدر ما كانت كذلك تحليلا وتفسيرا وتقييما لحاضر حى كان يعايشه .

وكذلك كان - فى تقديرى - شأن الجزء الثانى من الفتنة الكبرى الذى تعرض فيه طه حسين لمحنة « على وبنيه » . فلقد كتبه طه حسين فى ظل معايشته لمحنة أخرى ، كتبه بين أغسطس عام

١٩٥٢ ومايو ١٩٥٣ ، أى بدأ كتابته بعد شهر واحد من قيام ثورة ٢٣ يوليو وأتمه خلال فترة الصراع الذى احتدم آنذاك تثبيتا للسلطة الجديدة .

ولم يكن منهجه فى تحليل محنة « على وبنيه » يختلف فى الجوهر عن تحليله لأسباب محنة « عثمان » برغم اختلاف العناصر والعوامل والملابسات .

لقد أخفق على فى بسط خلافته على الأرض الاسلامية ، لم يخفق وحده ، وانما أخفق معه نظام الخلافة كله . وظهر – كما يقول طه حسين – أن هذه الدولة الجديدة التى كان يرجى أن تكون نموذجا للون جديد من ألوان الحكم والسياسة والنظام لم تستطع إلا أن تسلك مسلك نظام الدولة من قبلها . فيقوم الحكم فيها على مثل ما كان يقوم عليه من قبل من الأثرة والاستعلاء ونظام الطبقات ... بل لم يخفق على ونظام الخلافة وحدهما ، وأنما أخفقت معها الثورة التى قامت أيام عثمان » [١٢] كانت الظروف التى أرادوا أن يقاوموها بثورتهم أقوى من أن تقاوم ... ويستطرد طه حسين قائلا « ولكن كلمة الظروف هذه غامضة تحتاج الى شىء من الوضوح . وأول هذه الظروف وأجدرها بالعناية والتفكير : الاقتصاد » .(ص ١٥٦) . كان كل شىء كما يقول طه حسين « يدل على أن سلطان الدين على النفوس لم يكن من القوة فى المنزلة التى كان فيها أيام عمر ، وعلى أن سلطان المال والسيف كان قد استأثر بالقلوب والنفوس » (ص ١٦١) . كان على يريد خلافة ، وكان معاوية يريد ملكآ . وكان عصر الخلافة قد انقضى وكان عصر الملك قد أطل (ص ١٦٥) وهكذا أصبح « على » غريبا فى العصر الذى يعيش فيه .

وبرغم وحدة المنهج العقلانى الموضوعى القائم على تدارس العوامل الاجتماعية والاقتصادية فى هذا الكتاب عن على وبنيه وفى الكتاب السابق عن عثمان ، فاننا نلاحظ فى هذا الكتاب عن على وبنيه بروزا أكثر للعوامل غير الاقتصادية ، مثل العوامل النفسية والقيمية والمعنوية عامة . فطه حسين يفسر مثلا غلظة زياد وبشاعة معاملته لأهل العراق وخاصة بعد استلحاقه بمعاوية بقوله « وليس من شك أن يرجع ذلك ليس الى حاجته وحاجة معاوية الى ضبط العراق وحمل أهله على الطاعة فحسب ولكن الى عقدة نفسية أدركته وأفسدت عليه أمره بعد الاستلحاق . فهو كان يعرف رأى المسلمين فى نسبه الجديد ، وكان يعرف إنكارهم له واستهزاءهم به » (ص ٢١٢) .

وطه حسين يفسر حب الناس وتمجيدهم لعلى بعد مقتله تفسيرا يغلب عليه كذلك الطابع النفسى . « فلقد سامهم ولاة الأمويين الخسف فذكروا أيام على وندموا على ما فرطوا فى جنبه وما قصروا فى ذاته ، فدفعوا الى مادفعوا اليه من الغلو فى حب على والاسراف فى الهيام به والافتتان فى تكبيره وتعظيمه . يرون فى ذلك كله عزاء لما قدموا اليه من الاساءة اليه أثناء حياته » (ص ١٧٢) .

وفضلا عن هذا كله نرى طه حسين فى كتابه هذا يفسر بعض الظواهر بالنعرة القومية أو

الشعوبية ، بل يكاد أحيانا أن يعممها تفسيرا للفتنة كلها فيقول « فلم تكن الفتنة التى عرضنا لها فى هذا الجزء وفى الجزء الذى سبقه من هذا الكتاب ، الا صراعا بين الطبيعة الاسلامية العربية ، وطبائع الأمم المغلوبة التى ظهر عليها الاسلام » (ص ٢٣٣) ولكنه لا يفصل فى تحليل هذا النوع من الصراع ، مكتفيا بهذه الاشارة العامة .

وكان فى معالجته لبعض الظواهر يخرج عن أحادية الاتجاه فى التفسير السببى أو العلّى ، مبينا كيف أن عاملا واحدا من العوامل قد يؤدى الى نتيجتين متعارضتين : فالفتح – كما يقول – كان مصدر قوة ومصدر ضعف للدولة الجديدة فى وقت واحد .... مصدر قوة لأنه جبى لها الكثير من المال ... وكان مصدر ضعف لأن المال أيقظ منافع كانت نائمة ونبه مآرب كانت غافلة » (ص ١٥٧) ويقول كذلك فى موضع آخر : « كانت سياسة الحسين مقوية للشيعة ومضعفة لها فى وقت واحد . كانت مضعفة لها لأنها جرّت على كثرة من أنصار البيت محناً قاسية ، وكانت مقوية لها لأنها جعلت الشيعة مضطهدين أشد الاضطهاد وأقساه ، وليس شىء من سياسة الناس يروج للآراء ويغرى الناس باتباعها كالاضطهاد » (ص ١٩٦ – ١٩٧).

خلاصة الأمر ، أن منهج طه حسين ، فى حدود ما عرضنا له من انتاج – على الأقل – هو منهج عقلانى لا بالمعنى الديكارتى التأملى الخالص ، وانما بمعنى يتجاوز هذا الى تحديد علاقة الضرورة بين الظواهر الفكرية والابداعية والسياسية ومرتكزاتها الاجتماعية والاقتصادية والموضوعية .

وقد بدأ هذا المنهج وقد تغلبت عليه الصرامة الآلية التى تفسر الظواهر الانسانية المختلفة بالعوامل والأسباب الموضوعية أحادية الاتجاه ، مغفلاً الى حد كبير العوامل الذاتية والمعنوية . ثم سرعان ما أخذ يتخفف من هذه الصرامة الآلية دون أن يتخلى عن جوهر رؤيته العلية الموضوعية الاجتماعية والاقتصادية تفسيرا لمختلف هذه الظواهر . وأخذ يبرز دور العوامل والأسباب المختلفة ، الموضوعية والذاتية ، الاجتماعية والنفسية ، المادية والمعنوية ، وإن ظلت العوامل والأسباب الموضوعية – فى أغلب الأحيان – ذات الأثر الحاسم فى تفسير هذه الظواهر فى النهاية – وان كنا نراه أحيانا يقف موقفا أقرب الى التسوية بين العوامل والأسباب المختلفة مما يفضى به الى رؤية توفيقية او انتقائية : كما نراه أحيانا أخرى يغلّب التفسير النفسى الذاتى ، وخاصة فى بعض تطبيقاته الأدبية التى لم نعرض لها فى هذه الدراسة وان كنا قد خصصنا لها فقرة فى دراسة سابقة(١٣) .

على أننا نتبين كذلك أن منهج دراسة طه حسين للتراث وللماضى التاريخى عامة ، لم يكن القصد منها مجرد دراسة لماضٍ سلف ، بقدر ما كان يوظف أساسا توظيفا مباشرا أو غير مباشر لتغذية قضايا الحاضر ، وتنمية روح العقلانية والموضوعية والنقد ، دفاعا عن الحرية والعدل والخير والتقدم .

ولهذا ، كما سبق أن أشرنا فى دراسة سابقة كذلك (١٤) فان منهج طه حسين العقلانى يتسم عامة بالطابع العملى ، الذى لا يقف عند حدود التأمل التجريدى ، وانما هى عقلانية فاعلة ، تطل

دائما على الواقع ، بمحاولة الوعى الموضوعى وارادة التغيير والتجديد .

ولعل كتابه العظيم « مستقبل الثقافة فى مصر » أن يجسد – بامتياز – هذا الامتزاج والتواحد بين فكره النظرى التجريدى وارادة التغيير العملى الاجتماعى .

ان طه حسين – فى النهاية – هو ابن من أبرز أبناء التيار النهضوى العقلانى الليبرالى المستنير الذى سبق أن أشرت فى البداية الى بعض اسمائه . ولعل طه حسين – فى غير مغالاة – قد جاوزهم جميعا بفضل عقله الفعال ، ومشاركته الايجابية فى قضايا أمته ، بالفكر والعمل ، كاتبا مفكرا ، وأستاذا جامعيا ، وروائيا محرضا ، وعميداً متحررا ، ومستشارا ثم وزيرا لوزارة المعارف (التعليم حالياً) يسعى من خلال منصبه إلى دعم استقلالنا السياسى والاقتصادى بالاستنارة التعليمية والتثقيفية ، واشاعة العقلانية ومحبة العدل والحرية والتقدم ، وجعل التعليم والثقافة حقا مشاعا للناس كافة .

وما أحوجنا دائما أن نجدد معرفتنا بهذا الصوت العقلانى الفعال الجسور صوت طه حسين ، وخاصة فى هذه الأيام التى تتعرض فيها ثقافتنا لمحاولات ظلامية تسعى لاطفاء نور العقل ، وازهاق روح العلم والموضوعية ، وتغييب قدراتنا على ادراك حقائق واقعنا القومى وتراثنا وحقائق عصرنا الى التغيير والتجديد والتطلع .

ان المنهج العقلانى الذى خلفه لنا طه حسين ليس نهاية المطاف ، ليس الكلمة الأخيرة ، ولكنه شعلة ضوء تحتاج منا دائما الى المزيد من التغذية والتنمية والتجاوز والتطوير بروح الجسارة ، والنقد والكشف والابداع ، والعمل المثمر ، كى نزداد وضوحا واستنارة ووعيا بطريق المعرفة والحق ، والعدل والحرية والتقدم .

□ هوامش □

(١) حديث الأربعاء :جزء ١ . الطبعة ١٢ – المعارف ١٩٧٦ صفحة ١٤ – ١٥ .

(٢) تجديد ذكرى أبى العلاء : طه حسين .. الطبعة الثالثة ، ١٩٣٧ . دار المعارف صفحة ٢٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٦ .

(٤) المرجع السابق ، ص ١٩ .

(٥) المرجع السابق ، ص ١٧ .

(٦) المرجع السابق ، ص ١٨ .

(٧) طه حسين : فى الشعر الجاهلى – مكتبة دار الكتب المصرية ، عام ١٩٢٦ ص ١٤ .

(٨) المرجع السابق ، ص ١٢ .

(٩) المرجع السابق ، ص ١٢ .

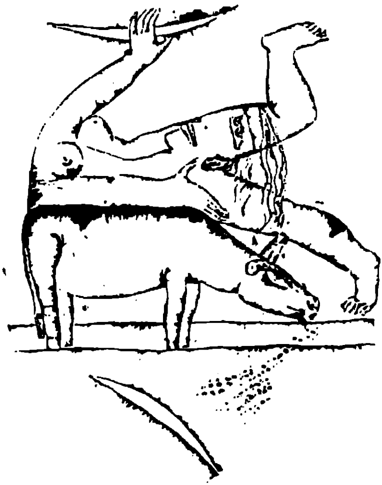
(١٠) حسين مروة : النزعات المادية فى الفلسفة العربية الاسلامية – الطبعة الأولى – الجزء الأول ، دار الفارابى ١٩٧٨ ص ٢٧١ – ٢٧٢ .

(١١) طه حسين : الفتنة الكبرى : عثمان : الطبعة العاشرة دار المعارف ، ١٩٨٤ صفحة ٤ .

(١٢) طه حسين : الفتنة الكبرى : على وبنوه : دار المعارف . الطبعة الحادية عشرة . صفحة ١٥٦ .

(١٣) محمود أمين العالم : الجذور الفلسفية والابستمولوجية للنقد الأدبى المعاصر (بحث قدم إلى المؤتمر الثانى للفلسفة العربية » عمان – الأردن .

(١٤) طه حسين مفكرا .. طه حسين كما يعرفه كتاب عصره . دار الهلال – بدون تاريخ .



٩٩ عـاما على ميـلاد طـه حسـيـن

• د. محمد نجيب • جمال عبدالغنى • عبدالرحيم على
• مصطفى بيومى • حسن محمد حسن • فيليب فؤاد
• سليمان شفيق

إعداد : مكتب الأدباء والفنانين – المنيـا

كيف نحتفل بمرور ٩٩ عاما على ميلاد طه حسين وخمسة عشر عاما على رحيله ؟

هذا هو السؤال الذى تبدو الاجابة عليه مستعصية وعنيدة .

ليس طه حسين بالرجل الذى يسهل الاحتفال بذكراه . ذلك انه ليس مبدعا متألقا ، أو ناقدا رائدا ، أو داعيا عظيما من المبشرين بالتنوير ، أو شجاعا فى مواجهة أشباح الجهل والتخلف ، أو مفكر أحدث فى نظام وفلسفة التعليم ثورة وطفرة ، انه ليس واحدا من هؤلاء ، بل هو كل هؤلاء ؛ وقبل ذلك وبعده هو طه حسين . ماأن يذكر اسمه حتى تتداعى معه عشرات الكلمات الباهرة : الشجاعة – الثقافة – التعليم – المنطق – العلمانية – العقل – التنوير ... الخ

كان الاحتفال السهل – الذى استبعدناه – هو القاء الخطب التى تبكى عليه وتترجم على أيامه وتتحسر على زماننا الضنين الذى يسيطر فيه الجهل ويتفشى – كالوباء – المبشرون بالردة –ونعيم عصور الإنحطاط .

وكان الاحتفال الصعب – الذى أقررناه – ان نكتب عنه بقدر ماتسمح جهودنا .. محاولين بقدر الامكان ان نبتعد عن المألوف والمعاد والمكرر . ووقع اختيارنا على ثلاثة محاور :

المحور الأول عن طه حسين المبدع : كتب الدكتور محمد نجيب التلاوى عن الفن القصصى عن طه حسين ، وتناول الناقد مصطفى بيومى رواية « أديب » التى لم تنل حظها من الاهتمام النقدى

المحور الثانى عن أعداء طه حسين من السلفيين المعاصرين : حاول الشاعر عبدالرحيم على محمد أن يفسر الموقف العدائى للجماعات السلفية تجاه طه حسين ، واستكمل الاستاذ حسن محمد حسن هذه المحاولة بالتصدى للاجابة على سؤال : لماذا يحاولون اغتيال طه حسين ؟!

المحور الثالث عن القيم الباقية المرتبطة بطه حسين : وفى هذا المحور كتب القاص جمال عبدالغنى وقدم الطالب فيليب فؤاد الياس - عبر حوار قصير معه - رؤية جيل بأكمله .

ندرك أن طه حسين أكبر من أى محاولة لتكريمه والاحتفال به . ولكن .. « مكتب الأدباء والفنانين » بالمنيا - وهى المحافظة التى تشرف بانتماء طه حسين اليها - يقدم هذه المحاولة آملا أن تنجح فى التأكيد على أن الردة التى يقودها الجهلة والمخرفون لم ولن تحقق الانتصار النهائى . فمازال فى الوطن كثيرون ممن يحلمون بمصر المستقبل ويعرفون مصر الماضى ويعون حاضر الوطن ساعين إلى تغييره .

□ □ □

□ حول قيمة طه حسين الابداعية فى الفن القصصى كتب الدكتور / محمد نجيب التلاوى المدرس بقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة المنيا :

تباينت الآراء حول قيمة طه حسين الابداعية فى مسيرة فننا القصصى . ومن الطبيعى أمام هذا التباين أن نجد بعض المعارضين .. وبعض المؤيدين لموهبة طه حسين القصصية وقيمته الابداعية .

فمن المعارضين د . اسماعيل أدهم ، وفؤاد دواره ،[1] ود . سهير القلماوى ، ود . طه وادى ثم يحيى حقى ، ود . محمد عوض محمد ، وترادفت آراؤهم فى أن طه حسين ليس قصاصا باستثناء عمله « الأيام » وأن مؤرخ القصة العربية الحديثة لايتوقف كثيرا عند قصصه ، والقصاصون تأثروا بـ« عودة الروح » للحكيم ، ولم يتأثروا بـ« دعاء الكروان » .

وفى الجانب الآخر نجد المؤيدين لقيمة طه حسين الابداعية فى الفن القصصى وأذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر د . عبدالمحسن طه بدر ود . يوسف نوفل ، ود . عبدالحميد ابراهيم الذى قال : « لعلى لاأبالغ لو زعمت أن طه حسين قد خلق ليكون قصاصا قبل أى شىء آخر »[2] والمازنى الذى قال : « إن الدكتور طه حسين قصصى بارع وأديب روائى من الطبقة الرفيعة »[3]

ولن نستعرض آراء المؤيدين والمعارضين ، وإنما سنستعرض بعض أعمال طه حسين القصصية لنحتكم من خلالها بموضوعية وحيادية . وقبل أن نتناول أعماله الابداعية ، لا بد أن نلج من المدخل الرئيسى لفهم طه حسين القصاص .. وفهم طه حسين القصاص لا يتأتى إلا بالتعرف على رأيه فى موضوع « حرية الفن » وسنقصر حديثنا على حرية الابداع القصصى بخاصة ، ومفهوم طه حسين لهذه الجزئية من القضية الكبرى « حرية الفن » هى أساس التباين فى الآراء حول قدرته الابداعية فى الفن القصصى .

فمن يتمسكون بحرفية القواعد ، والمفهوم الجامد لعناصر الفن القصصي يرون فى إبداعاته القصصية اخلالا بالقوانين ، وينكرون على طه حسين معرفته بالفن القصصي ، وهذا مادعا د. محمد عوض محمد لأن يتهم طه حسين وقال عنه « إنه من أصحاب الفوضى فى الأدب .. » فيرد عليه طه حسين بقوله : « إنى لا استطيع أن أتصور الأدب على غير هذا النحو .. فالأدب تصلحه الفوضى ، وتملؤه خصبا ونفعا ، ويفسده النظام ويضطره إلى العقم والجمود » .

طه حسين أراد أن يكسر المفهوم التقليدى للقصة الذى يدعو القارىء للاندماج فى الجو القصصي .. طه حسين يريد القارىء المنتج فيحادثه ويجامله ويضع أمامه الاحتمالات .. ولا يريد أن يفرض عليه طريقا محددا . يقول طه حسين « لو كنت أضع قصة لما التزمت اخضاعها لهذه الأصول . لأنى لا أؤمن بها ولا أذعن لها ، ولا أعترف بأن للنقاد مهما كانوا أن يرسخوا لى القواعد والقوانين مهما تكن(٤) » . لأنه يؤمن ان « الحرية هى الأساس الصحيح للصلة بين القارىء وبينى ، حين أكتب أنا - يقرأ هو(٥) »

إن تمرد طه حسين كان عن علم ووعى . ومن هنا فلم يكن « صاحب فوضى » وإنما له منظوره الخاص ، ومما يدل على تمكن طه حسين من أدواته القصصية اننا نقرأ فى قصصه البداية المشوقة ، والنهاية المفتوحة والحوار الجيد والتهميشات الدلالية .. ، والأكثر من هذا أن طه حسين يتجاوز مجرد الفهم إلى تعليم عناصر العمل القصصي ، وكيفية كتابة القصة وشرح عناصرها « راجع مجموعة .. المعذبون فى الأرض » .

لماذا نعيب على طه حسين استطراداته فى سرده القصصي ، اليست هذه سمة فى أكثر مؤلفاته العربية القديمة ، ربما هذا إحياء لها ، لأن القصة ليس لها قواعد ولا قوانين ، قد تكون وسيلة لتأصيل الفن القصصي وتقديمه بطريقة القاص الذى نشعر بوجوده الطاغى فى سرده للسير الشعبية .

إننا إذن أمام قصاص ماهر ، والشكل القصصي عنده يتعدد ويختلف باختلاف التجربة ، وهذا سر تميز طه حسين كمبدع قصصي ، بل اننا نجد فى أكثر أعماله القصصية إضافات حركت مسيرة الفن القصصي فى أدبنا العربى المعاصر بداية من جرأته فى تذييل الأيام بأسمه ، ومن قبله ولد الفن الروائى يتيما عندما وقع هيكل على عمله « مناظر وأخلاق ريفية» باسم « بقلم مصرى فلاح » .

ولو استعرضنا فى إيجاز بعض أعماله القصصية لوقفنا بطريقة عملية على قيمة طه حسين الابداعية ودوره فى رفع الفن القصصي فى أدبنا العربى .

ففى « أحلام شهرزاد » نجد فجر الرواية الرمزية فى أدبنا العربى فيستعين بتوظيف التراث « الليالى » ليطل على فترة مهمة من تاريخ مصر عقب الحرب العالمية ، وفى هذه الرواية يقترب من طريقة « الليالى » وتنتشر أبخرة الشرق ونعيش مع خيالات شهرزاد وهى تقص على شهريار حديث « فاتنة بنت الملك طهمان » .



وفى « الأيام » نجد شكلا آخر فيقدم عمله بضمير الغائب ، وباقتدار زائد يختصر فكرة الصراع فى صفحاته الأولى عندما خرج الصبى من داره فوجد العقبات الكئود [القناة والسياج - كوابس - كلاب العدويين] وهى رموز للعقبات التى صادفها طه حسين فى حياته سنة « ١٩٢٦ - ١٩٢٧ » وكأنها تعلن : قف مكانك ، وكان على طه حسين أن يستجيب لرسالة الطبيعة سلبا أو إيجابا ، فاستجاب استجابة ايجابية على الرغم من عقبات المواجهة التى كلفته أحيانا البعد عن الجامعة والوطن .. وكانت الأيام نقطة تحول أساسية فى الاتجاه الذاتى .

وفى « أديب » يتقمص طه حسين ذاتا أخرى - صديقه جلال شعيب - وهذا فى حد ذاته إضافة فنية فى ذلك الوقت ، إذ أن محاولات الرواد « هيكل - الحكيم » كانت تتخذ من حياتهم الخاصة موضوعات لأعمالهم الروائية ولم تكن هناك قدرة فنية ناضجة بعد لتتجاوز الذات إلى شخوص أخر - ويبدو أن طه حسين كتب هذه الرواية ليفرز أحقيته بعمادة الأدب العربى فأجاد تحليل نفسية صديقه تحليلا نفسيا رائعا .

وفى « شجرة البؤس » يطالعنا طه حسين بشكل فنى جديد على تربتنا الأدبية حيث قدم من خلالها « رواية النهر » أو رواية الأجيال ، وهى الطريقة التى استعان بها نجيب محفوظ فى أشهر أعماله الروائية فيمابعد . ولقد اعترف نجيب محفوظ نفسه باستفادته من هذه الرواية(٦) واعترف بفضل طه حسين .

وفى « دعاء الكروان » تجد البناء الهندسى المبتكر ، فطه حسين لم يعتمد على الخط الطولى « البطل » الذى يخترق الرواية من بدايتها إلى نهايتها - كما رأينا فى قصص الرواد - وإنما الخطوط

تتقاطع وتتقابل ، وتتوزع الأضواء ، وتقرأ الرواية فلا تستطيع بسهولة تحديد البطل من بين [هنادى – آمنة – الأم – الخال ناصر – البيئة بعاداتها ...] ، وإن كنا نأخذ على طه حسين أنه ألقى بالأضواء كلها على « آمنة » فى نهاية الرواية ، لأنه أنطقها بفكره هو عندما أنطق « أمنة » الخادمة بكلام الفلاسفة .

أما قصة « وراء النهر » فطه حسين يستعين بالتعارض الثنائى ليصور عنف الصراع الطبقى الأزلى عند كل الشعوب ، وتعمد أن يطمس خصوصية المكان ، لأن « الربوة – رمز الاقطاع المستغل – تختفى لتظهر ، وتظهر لتختفى .. » .

وفى مجال الرواية التاريخية نجد إضافة نقدية لطه حسين « على هامش السيرة » ولا سيما الجزء الأول ، فإذا كان « جورجى زيدان » زج بقصة عاطفية فى الأحداث التاريخية ، ثم جاء « الجارم » فتقدم خطوة أخرى بتحليله لشخوصه .. ، فإن طه حسين جاء فلم يعتمد على الحدث التاريخى وإنما اعتمد على صدى الأحداث ، فكان أكثر حرية وإنطلاقا من سابقيه فقدم وأخر واستعان بالخيال . كما أن الصراع هنا لم يكن صراع الحروب المدفوعة بشهوة الشهرة ، وإنما الصراع هنا صراع فكرى بين عالمين : عالم يؤمن بالله وينشد المثل العليا ، وعالم وثنى لم يستعد بعد لتقبل التجربة الايمانية الجديدة .. واتساع الفجوة بين العالمين إذن كان سبيل الصراع .

وإذا كان طه حسين قد تفرد وسبق بشكوله الفنية المتبكرة . فهناك أيضا مايميز طه حسين من حيث المضمون القصصى .. لقد كان طه حسين صاحب فكر إصلاحى ، وتبنى فى أعماله القصصية فكرة الاصلاح الاجتماعى بجرأة بالغة ، وتعمد أن يظهر أبطاله فى صور الضعف والاستسلام والفقر والبؤس ، وكأنه يحرض القارىء على الثورة لانقاذ هؤلاء ، وعندما يصف رجال الدولة يقول بصراحة « يقبلون على كؤوسهم المترعة المصفاة مزاجها من هذه الدموع الغزار التى لا ترى ولا تحس ، لأنها لا تنزف من أعين الناس ، وإنما تنزف من أعين مصر كلها[٧] » .

لقد كان طه حسين مدفوعا لفكره الاصلاحى لأنه أمن واقتنع بقدرة الفرد على التغيير والتأثير . وبدأ بنفسه – كما قرأنا فى الأيام – وكان خير مثال يحتذى به .

---

١ – فى القصة القصيرة : فؤاد دواره
٢ – مجلة الثقافة : نوفمبر ١٩٧٤
٣ – نقلا عن : القصة والرواية بين جيل طه حسين ونجيب محفوظ : د. يوسف نوفل : ص ١١٥
٤ – المعذبون فى الأرض : ص ٢٢
٥ – نفسه
٦ – لنا تحفظ على اعتراف نجيب محفوظ الوارد فى كتاب فؤاد دوارة « عشرة أدباء يتحدثون » ونؤيد رأى د. غنيمى هلال بأن نجيب محفوظ استقى الفكرة من كُتّاب أجانب ولاسيما بلزاك .
٧ – المعذبون فى الأرض : ١٧٦

• وحول رواية أديب للدكتور طه حسين .. كتب الناقد مصطفى بيومى :

يحرص الدكتور طه حسين على تقديم بطله تقديم متكاملا . فهو يقدم وصفه الشكلى الخارجى بدقة وإسهاب ، ويقدم مايمكن أن نستشف من خلاله الملامح النفسية الداخلية أيضا .

لم يترك طه حسين صغيرة ولا كبيرة فى شكل بطله إلا وأحصاها ليقدم لوحة متكاملة عن مدى مايتمتع به من قبح : « كان قبيح الشكل نابى الصورة تقتحمه العين ولا تكاد تثبت فيه ، وكان إلى القصر أقرب منه إلى الطول . وكان على قصره عريضا ضخم الأطراف مرتبكها كأنما سوى على عجل » ، « وكان على قصره مقوس الظهر إذا قام ، منحنيا إذا جلس .. ومنحرف العنق دائما إلى اليمين أو إلى الشمال ، وقلما كانت عيناه الصغيرتان تستقران بين جفونه الضيقة[1] » ولا يقل صوته قبحا عن وجهه !

واذا تجاوزنا الشكل إلى المضمون وجدنا فيه ذلك الولع الشديد بالأدب « فلست أعرف من الناس الذين لقيتهم وتحدثت إليهم رجلا أضنته علة الأدب ، واستأثرت بقلبه ولبه كصاحبى هذا . كانْ لا يحس شيئا ، ولا يشعر بشيء ، ولا يقرأ شيئا ولا يرى شيئا ولا يسمع شيئا إلا فكر فى الصورة الكلامية ، أو بعبارة أدق فى الصورة الأدبية التى يظهر فيها ماأحس ، وماشعر وماقرأ ، ومارأى وماسمع[2] . » وهو ليس مولعا بذلك الأدب القديم الموروث ، بل هو متمرد عليه وضائق به . يرفض أشكاله ، وينبذ قيمه ، ويتطلع إلى الجديد الذى ينهض على أنقاضه . وهو يصف الأدب السائد بقوله : « إنكم لا تدرسون الشعر ولا تدرسون الأدب ، وإنما تدرسون الفاظا ومعانى وصورا ليست من الشعر ولا من الأدب فى شيء »[3] .

وبقدر ماتبدو دعوته هذه فى أعيننا اليوم ، فإنها كانت جريئة بمقاييس عصره . جريئة بحيث تجعل صاحبها متمردا على مجتمعه التقليدى داعيا بتميزه عن الآخرين « العاديين » فلا يجب أن يكون مثلهم ، أو أن ينغمس فى حياتهم حتى انه ليحس وهو هابط إلى المدينة كأنه « يغزوها » أو كأنه نسر يسقط على فريسة ! « أنا لا أحب أن اسكن فى السهل المنبطح فأكون كغيرى من الناس وإنما أحب أن أشرف على القاهرة ، وأن اخيل إلى نفسى أنى لست منغمسا فيها ، وأنى ادخلها اذا غدوت إلى عملى مع الصبح وأخرج منها إذا رحت إلى بيتى مع الليل . ولست أخفى عليك أنى أجد لذة قوية حين أدخل المدينة مع النهار هابطا إليها من هذه الربوة كأنى أغزوها وأسقط عليها سقوط النسر على فريسته[4] .» ويمكن فهم هذة التناقضات الحادة من كون البطل المتميز يمارس عملا عاديا يشاركه فيه الآلاف . وانه عمل يمنحه راتبا شهريا ومركزا اجتماعيا لا يشبع طموحات المثقف الفنان المتمرد الذى « أصبح أشد الناس بغضا لديوانه وزهدا فى عمله ، ورغبة فى أن يهجر مصر ويعبر البحر إلى بلد من هذه البلاد التى يطلب فيها العلم الواسع والأدب الراق ، وتتغير فيها الحياة من جميع الوجوه[5] . » لقد ضاقت به الحياة فى بلاد لاتروى ظمأه الى الحياة والمعرفة ، بلاد الرتابة والركود . وكان لا بد من الرحيل الى العالم الجديد ، وقد كان . « فأصبح عضوا فى بعثة الجامعة وأخذ يتهيأ للرحلة إلى باريس »[6] .

انه يتهيأ للانتقال من عالم قديم إلى عالم جديد . وماقبل السفر مباشرة هى مرحلة التحول . فهاهو يزور قريته . يتهيأ بزيارتها ، ونتهيأ معه ، لانهيار العالم القديم ومواجهة دوار الزمن . ويسخّر طه حسين بلاغته لينشدنا مرثية للماضى الجميل ، أجمل مافى هذا الماضى هو ماتبعثه الذكرى من شجن . انه يطوف بالأماكن التى شهدت صباه ، فإذا الموت والتغيير والهدم والبناء والرحيل . عالم قام على أنقاض عالم . تماما كما ان رحلته إلى اوربا تعنى أن كائنا جديدا سوف يحل مكان الكائن القديم .

ثمة مأساة يخفيها المؤلف فى جرابه . نحن ماعرفنا عن صاحبه إلا القليل . ولكن أهم مافى حياته لم نكن قد عرفناه بعد ، انه متزوج – وهو يواجه مأزقا : حتمية الاختيار بين زوجته وبعثته – ذلك أن الجامعة لاتسمح للمتزوجين بالسفر ، فلابد من اختيار ظلم زوجته بطلاقها دون ذنب ، أوممارسة الكذب بإخفاء أمر زواجه عن الجامعة ، وقد اختار الطلاق وسافرت زوجته من حيث أتت .

مرة أخرى يواجه الذكرى بذلك الشجن الهائل الذى يبدع فيه طه حسين . الألفة القديمة التى تبخرت ، كما تهدم الكُتّاب وردمت القناة ، وكما نزعت قضبان السكة الحديدية وفسدت الحديقة . إن الإنتقال إلى العالم الجديد مرتفع الثمن ، فلن يتأتى له أن يقتحم هذا العالم الجديد قبل تمزيق عالمه القديم كله دون رحمة . ذلك التمزيق الذى يترك فى الروح آثارا هائلة . هاهو يعود إلى بيته بعد رحيل زوجته ومعها الخادم الصغير . ويبدع طه حسين فى توظيف لغته لوصف الانهيار فى لوحة من أجمل لوحات النثر العربى الحديث .. يقول طه حسين راصدا مشاعر بطله العائد إلى البيت الخالى :

ـ « لن تهديك الخادم الصغير بمصباحها الضئيل كما تعودت أن تفعل . فأنت تعلم انها سافرت مع سيدتها ، فأخرج من جيبك علبة الثقاب واضىء لنفسك ظلمة الطريق واذهب إلى أى الوجهين شئت ، واذهب إلى غرفتك الحرام فلا بأس عليك من الالتجاء إليها ، لن يبلغك فيها صوت ، ولن تنتهى إليك فيها حركة . ولن تتحدث فيها إلى صديقك ، ولن تلقى فيها إلاكتبك التى لاتحصى . ومن يدرى ! لعل نفوس المؤلفين لهذه الكتب قد أقبلت جماعات من أعماق الزمان ومن أقطار الأرض لتؤنس وحشتك فى هذه الغرفة الخالية .واذهب إن شئت إلى غرفة نومك فلن ترى فى السلم سراجا مضيئا ولن ترى اذا انتهيت إلى أعلى السلم خادمتك الصغيرة مستلقية تغالب النوم وتنتظر مقدمك . ولن ترى فى غرفتك امرأتك فى سريرها تتكلف النوم وهى مستيقظة ، ولكنها لاتريد أن تؤذيك ، ولاأن تشق عليك ولاأن تلقى فى روعك أنها تأرق حتى تعود إلى غرفتك . فالله يعلم أنها لا تأرق إلا انتظارا لك ، وشوقا إليك ، ولكنك خليق أن تسىء الظن وأن تقدر انها إنما تأرق لتحصى عليك الساعات . تستطيع الآن أن تدخل هذه الغرفة لامترفقا ولامُحتاطاً فلن توقظ أحدا ، ولن يحس مقدمك أحد ، ومن يدرى ! لعل ظلا من امرأتك قد أقام فى هذه الغرفة ينتظر مقدمك ويأبى أن يفارق هذا البيت حتى تفارقه أنت لتعبر البحر(٧) .

ولقد عبر البحر بالفعل . وفى عبوره حاصره الندم : « لم استطع ان اؤثرك على اوروبا فأبقى

معك »[8] . ويزداد ندمه مع استعادته مافعلته معه حميدة . يوم رفضته ابنة عمه فهيمة « وأعلنت انها تؤثر الموت على أن تكون زوجا لهذا الشاب الدميم »[9] . فى محنته هذه ، تقدمت حميدة ، الأكثر جمالا والأوفر مالا من ابنة عمه ، تهبه حبها وتعيد إليه ثقته التى اهتزت فى نفسه . فليست حميدة زوجا له فحسب ، بل كانت « منعمة علىّ ومنقذة لى »[10] ولكنه آثر اوربا عليها . وكان الندم هو الثمن .

ولكن الندم لايدوم مثلما لايدوم الحزن على الأطلال القديمة والحديثة ، ربما أعاد إليه ندمه ذلك الاحساس القديم بقبحه فيعتزل على السفينة . لايتكلم ولا يخالط أحدا ، ويأكل بمفرده ، وتتمزق روحه . لكن الحياة سرعان ماتطويه فى دوامتها . وتستقبله مارسيليا وفندق جنيف وخادمة الفندق « فرفند » . ويبدأ الاندماج فى العالم الجديد الذى يهبه رعاية وسريرا وامرأة ونبيذا وأفقا يتسع للحلم ومكتبات تشبع العقل . أين هذا العالم الجديد من وطنه مصر ؟ وأى فارق هائل بين القاهرة وباريس ؟ « انفذ إلى أعماق الهرم الكبير ، فستضيق فيه بالحياة وستضيق بك الحياة ، وستحس اختناقا وسيتصبب جسمك عرقا ، وسيخيل إليك انك تحمل ثقل هذا البناء العظيم ، وانه يكاد يهلكك ، ثم اخرج من أعماق هذا الهرم واستقبل الهواء الطلق الخفيف ، واعلم بعد ذلك أن الحياة فى مصر هى الحياة فى أعماق الهرم ، وان الحياة فى باريس هى الحياة بعد أن تخرج من هذه الأعماق[11] » وليس أبلغ من هذه الصورة فى تجسيد الهوة العميقة التى تفصل بين حضارتين : الأولى خانقة راكدة ضيقة ، والثانية منعشة متحركة رحيبة ؛ إن الفارق بين الحضارتين ، كما يتجسد فى الصورة التى يقدمها طه حسين ، يكاد يصل إلى الفارق بين الموت والحياة !

يندفع الوافد الجديد فى التهام الحضارة الشابة الباهرة حتى يصيبه الإنهاك الذى يعيد إليه الاتزان . فيسير فى حياته مسارا يتسم بالإتزان والتفوق والحرص على تحصيل الدرس . لم يكن صاحبنا الذى بهرته الحضارة « الشابة» يعى أن هذه الحضارة « متصابية » وان الصراعات الامبريالية تنخر فى أسس البناء الجميل الذى يبدو من بعيد خاليا من كل علة . ولم يكن يعلم أن الحرب الامبريالية الاولى مقدمة الانهيار وثمرته فى آن واحد . لقد قامت الحرب ، وهاهو الفارس الشرق النبيل فى عصر خلا من النبالة ، يأخذ على نفسه عهدا : « ألا أبرح باريس مهما تكن الظروف . وستعلم انى سأفى بهذا العهد مهما يكلفنى ذلك وإن انتهى بى إلى الموت . وأى شيء يكون الموت فى سبيل باريس ![12] » . إنه لا يفر مع الفارين ، ولا يقاوم مع المقاومين ، يقنع بالانتظار ممارسا فى انتظاره الحياة التى يمارسها كل من يعى أن الأجل قصير والموت قريب . ويقوده الاسراف فى ممارسة هذه الحياة إلى الجنون « إنى لأرى شبح الجنون بغيضا مزعجا ، ولكنى مع ذلك لاأهابه ولاأتأخر عنه ، وإنما أقدم عليه إقدام المحب الجرىء[13] » . ويقوده الجنون إلى الموت مخلفا ذلك الانتاج الأدبى المتميز الذى ينهى طه حسين روايته مشيرا إليه فى تساؤل : « هل تسمح ظروف الحياة الأدبية المصرية بإذاعة هذه الآثار يوماً ما ؟! » . ومن هذا السؤال يمكن استخلاص سر المأساة التى أحاطت ببطلنا .

مأساة « أديب » انه يسبق مجتمعه الذى يمر بمرحلة الانتقال ذات الحساسية المفرطة فى تقبلها لكل جديد . ان مجتمعاً ينهار ومجتمعا بديلا ينمو ، ولكن حركة التغيير المادى تسبق التغيير الروحى والسلوكى والأخلاق والثقافى . ذلك أن الأساس المادى هو الذى يحكم ظهور أفكار وقيم جديدة تواكب هذا التقدم المادى . وقد كانت مصر « أديب » تمر بمرحلة التغيير المادى منصرفة عن كل ماعداه . ان تحقيق الانتصار الفكرى أصعب من تحقيق الانتصار المادى ، فماأيسر أن تغزو الرأسمالية المجتمع الاقطاعى وتقتلع من الجذور اسسه الاقتصادية ، ولكن غزو الفكر الحر لنفس المجتمع يواجه صعوبات تفوق بكثير مايواجهه الغزو الاقتصادى والتغيير المادى .

إن بطل « أديب » يشهد الانهيار المادى للمجتمع القديم ويشهد تصدع ، لاانهيار ، الفكر الذى ميز هذا المجتمع ! وهو إذ يسبق عصره يصطدم بغربته وتفرده ووحدته فيسافر ليعاين انهيار حضارة راهن عليها وعاش لها وضحى فى سبيلها بالكثير . وهو فى تشبثه بالدفاع عنها ينهار معها . يفقد العقل ثم يفقد الحياة !

ولعل « أديب» أحد الأعمال الروائية البارزة التى تتناول الصراع بين الشرق والغرب من خلال الشرق الذى يقتحم ويصارع فى بلاد أوربا . ولكن بطل « أديب » يتميز بمصرعه التراجيدى الذى يتناسب مع مأساة ان الحضارة الرأسمالية الاوربية تموت ، وان الحضارة البديلة لم تولد بعد . ويختلف بطل أديب عن كافة أبطال الشرق الذين صارعوا فى الأعمال الروائية الأخرى لتوفيق الحكيم ويحيى حقى وسهيل ادريس وفتحى غانم ويوسف ادريس والطيب صالح . فالآخرون جميعا يدركون مدى تخلف مجتمعاتهم ولكنهم لايفقدون الانتماء ، وقد يزداد التمرد ولكنه لا يصل إلى درجة القطيعة . أما أديب فقد أبى إلا أن يلقى نفسه فى أحضان الغرب ويموت متشبثا بحضارته . ومن ثم ، فإن حياة أديب لا تعبر عن الصراع بالقدر الذى تعبر عنه المأساة التى انتهت بموته . وقد جاء موته تعبيرا عن مأزق اللاانتماء وتأكيدا على أن الذوبان الكامل فى حضارة الغرب الرأسمالية لن يفضى إلا للجنون ثم الموت ! وإلى جانب هذا الصراع فإن صراعا لايقل أهمية يدور بين المادية والمثالية فى عقل « أديب » وينعكس هذا الصراع فى تمزقه بين ذكرى الماضى وآفاق المستقبل ، وحيرته فى مواجهة الاختيار بين الظلم والكذب ، وفى تعلقه المطلق بالقيم . وقد أفضى هذا الصراع بصاحبه إلى سلوك يعبر عن هذه التمزقات فمارس حياة لاتعرف الوسط بين الصرامة والمجون .

وكل حديث عن الشكل الروائى عند طه حسين لا بد وان يسبقه حديث عن لغة الرجل ، فهى لغة الجمال والاملال . جمالها فى بلاغتها التقليدية ، وإملالها نابع من جمالها الذى لا يوظف فى خدمة العمل الروائى لأن الجمال يصبح مطلبا فى حد ذاته . ولعل املاء طه حسين هو السبب الكامن وراء مايميز لغته من ثرثرة واطالة كما يلاحظ ابراهيم عبدالقادر المازنى(١٤) . ولكن سببا آخر لا يمكن تجاهله هو الصراع بين بلاغتين فى عقلية الرائد الكبير : بلاغة اللغة كهدف ، وبلاغة اللغة كوسيلة . اللغة كمصدر مستقل للموسيقى ، واللغة كنغمة فى لحن موسيقى متكامل .

أما البناء الروائى فيكاد ان يعتمد على الرسائل المتبادلة بين البطل والمؤلف . ويقوم المؤلف بإكال ما بين هذه الرسائل من فراغات ، فهو البطل الثانى والأخير . وثمة مصادرة كاملة لشخصية حميدة ، ولو اتيح لها أن تبرز لأثرت الرواية ، فهى نمط ورؤية وعقلية تختلف كثيرا عن البطل والراوى ، وبسبب غيابها فإن الرواية تعبر عن عقلية واحدة ، ذلك أن عقلية أديب لا تختلف كثيرا عن عقلية الراوى .

إن « أديب » لا تعبر عن مأساة فرد بقدر تعبيرها عن مأساة مجتمع . وانهيار أديب ليس تعبيرا عن انهيار فردى بقدر ما يعكس الصدام بين حضارتين . وهذا الصدام هو جوهر الرواية وسر تميزها .

من ١ : ١٣ - أديب : كتب للجميع ، يناير ١٩٥٣
صفحات : ٨ - ٦ - ٢٩ - ١٣ - ٣٢ - ٣٣ - ٧٢ - ٨٧ - ٩٥ - ٩٤ - ١١٧ - ١١٩ - ١٣٣ على الترتيب .
١٤ - ابراهيم عبدالقادر المازنى : قبض الريح ، دار الشروق ، ١٩٧٥ ، ص ٢٨

□ فى محاولة لتفسير موقف الجماعات السلفية من طه حسين
كتب عبدالرحيم على محمد :

لن نجاوز الحقيقة إذا قلنا أن الخلاف الذى كان قائما بين طه حسين وخصومه فى بدايات هذا القرن إنما كان خلافا حول المنهج البحثى الذى اتبعه طه حسين فى كتاباته . لذلك اصطدم معه الكثيرون من دعاة التجهيل وتحقير العقل واتهموه أشد التهم التى تبدأ بصفاقة اللسان وتنتهى بالالحاد . ففى الوقت الذى كان طه حسين يعمل المنهج العلمى فى أبحاثه عن أبى العلاء والمتنبى وكتاباته فى الفتنة الكبرى والشعر الجاهلى وحديث الأربعاء ، كان الآخرون يعتمدون المنهج الغيبى فى تفسير الظواهر . فى الوقت الذى كان طه حسين يدرس نشوء وتطور الظاهرة الأدبية والتاريخية فى ضوء تأثيرات الواقع الاجتماعى المحيط بها ، كان الآخرون يحاولون تفسيرها فى ضوء الذاتية الفردية التى تحركها النوازع الشيطانية لليهود والنصارى والملحدين الذين يريدون هدم الدين الاسلامى والحضارة الاسلامية لصالح معتقداتهم الخاصة . هذا فيما أزعم هو الاطار العام للخلاف بين طه حسين وخصومه من دعاة الأصالة وتقديس التراث ، والأصالة والتراث منهم براء . ولن نجاوز الحقيقة أيضا إذا قلنا أن هناك أطرا تفصيلية لكنها مهمة وأساسية لفهم الخلاف الممتد حتى عصرنا هذا تتمثل فى موقف طه حسين من قضايا الديمقراطية والحضارة والقومية ودور المؤسسات الدينية . هذه فى رأيى هى القضايا الحاسمة التى أدت إلى أن تأخذ الجماعات السلفية موقفا عدائيا واضحا من رائد التنوير فى العصر الحديث . وها هو طه حسين يقر بصراحة أن « المسألة ليست مسألة دين ولا مسألة علم وإنما هى مسألة سياسة ليس غير[1] » ، فطه حسين الذى رأى فى الديمقراطية اسلوبا أمثل للحكم بواسطة

الدستور وعن طريق البرلمان فى الوقت الذى علت فيه الأصوات وتعلو من أجل استعادة الخلافة واستعادة حكم الفرد باسم الحق الالهى . وطه حسين الذى دعا إلى الأخذ بما توصلت إليه الحضارة الغربية من انجازات ، بعد صبغها بصبغة مصرية خالصة ، لتصبح قارب نجاة لنا من الجهل والتخلف ، فى الوقت الذى أطلقوا ويطلقون على هذه الحضارة « رجس من عمل الشيطان » والأخذ بها تبعية للغرب تصل حد التقليد الأعمى . وإن كان هناك من كلمة حق تُقال ، فطه حسين قد اقترب بمفهومه هذا عن الحضارة من مفهوم « الحضارة الانسانية » فإذا كنا قد أخذنا عن اليونان وتأثرنا بالفُرس وأخذت الحضارة الاسلامية منهما الكثير ثم أخذ الغرب عن الحضارة الإسلامية فخرج من ظلمات القرون الوسطى ، ثم حالت ظروف عزلتنا تحت الحكم العثمانى دون الاحتكاك بهذه الحضارة التى تألق نجمها فى الغرب . فلماذا لا نأخذ منها الآن . فهى ليست ملكا لأحد ولكنها حضارة انسانية فى المقام الأخير . ان طه حسين الذى دعا إلى التمسك بالشخصية المصرية ، وأقر بقدرتها على إذابة كل الحضارات الوافدة فيها حتى الاسلامية منها وطبعها بالطابع المصرى الأصيل والمتميز ومايترتب على ذلك من الاعتزاز بقوميتنا المصرية التى خلقتها الشخصية المصرية من ناحية والنظرة الجديدة للقومية عند البرجوازية الفتية من ناحية أخرى ، هذا فى الوقت الذى دعا فيه شيخ الازهر وقتذاك الى التمسك بالقومية الاسلامية نفس الدعوة التى تدعو إليها الجماعات السلفية الآن . ولكن شتان بين الدعوتين فلا مجيب فى الأولى وكثير من الشباب المخدوع فى الثانية .

إن طه حسين الذى دعا إلى الأخذ بأساليب التعليم الحديثة وقصر دور المؤسسات الدينية على الاهتمام بما يخص الدين وحده واخضاع مؤسسات الأزهر التعليمية لرقابة الدولة ومحاولة تطوير الأزهر وتعميره . طه حسين الذى دعا إلى إعلاء قيمة العقل وتحفيز ملكة النقد ، وإعادة تقييم تراثنا وفهمه فى ضوء المتغيرات الجديدة فى العالم المعاصر وعدم أخذ هذا التراث على علاته دون تمحيص أو تقييم ينقيه من الشوائب التى علقت به ، طه حسين هذا الداعى إلى التنوير والمضى خطوات إلى أمام متسلحين بسلاح العلم لابد وان يصطدم بهؤلاء الشبان من الجماعات السلفية الذين يسعون جاهدين لاعادة عقارب الساعة إلى الوراء قرونا عديدة ، يدفعهم إلى ذلك واقعهم الاجتماعى المتردى وعدم وجود البديل الثورى الذى يستطيع استيعابهم ودفعُهم فى الطريق الصحيح للتغيير ، هذا فى الوقت الذى تخيم فيه على المجتمع حالة من التردى الفكرى عامة ومقززة .

وإن كان لنا كلمة أخيرة نختم بها كلمتنا هذه فهى الترحم على زمان طه حسين ، ففى بدايات عصر التنوير ارتفع صوت هذا المفكر الكبير « إنى لأتخيل داعيا يدعو المصريين إلى أن يعودوا إلى حياتهم القديمة التى ورثوها عن آبائهم فى عصر الفراعنة أو فى عصر اليونان والرومان أو فى عصرها الاسلامى ، أتخيل هذا الداعى ، وأسأل نفسى : أتراه يجد من يسمع له ويسرع إلى إجابته أو يبطىء فى هذه الاجابة ، ولكنه يجيب على كل حال ؟ فلاأرى إلا جوابا واحدا يتمثل أمامى بل يصدر من أعماق نفسى : وهو ان هذا الداعى إن وُجِدْ لم يلق بين المصريين إلا من يسخر منه ويهزأ به[٢] » .

أترحم على هذا الزمان ولاأعجب ، ففى الوقت الذى ترى فيه الطبقة الحاكمة فى الجماعات

السلفية طابورا خامسا وجسما مضادا للحركة اليسارية فى جسم الحركة الجماهيرية ، فتربت على أكتافهم مشجعة ، مغمضة عن أفعالهم العيون ، وفى الوقت الذى تزداد فيه الأزمة الاجتماعية احتدادا حتى لتكاد تخنق الغالبية العظمى من الجماهير الكادحة العريضة ، وفى الوقت الذى تلعب فيه أجهزة الاعلام وأجهزة الدولة للتعليم دورا مخربا للعقول الشابة ، وفى الوقت الذى ينزوى فيه اليسار المصرى ليضمد جروحه العميقة ، لابد أن يرتفع مثل هذا الصوت ويوجد مثل هذا الداعى ويجد من يستمع إليه ويستجيب من بين هذه الجماهير التى ضلت طريقها فى خضم هذه اللجج المظلمة . ولكنها فترة قد تطول وقد تقصر ، وان عشرات السنين فى حياة الشعوب ليست بالمدة التى تؤخذ فى الحسبان ، وسيأتى اليوم الذى تعلو فيه الأصوات منادية ، بالتقدم على طريق العلم ونحو المنهج العلمى لفهم التاريخ والسيرورة الدائمة للتطور .

---

١ - من مقال لطه حسين فى كوكب الشرق : ٢٩ / ٣ / ١٩٣٣
٢ - مستقبل الثقافة فى مصر : ٣٥

□ واستكمالا لمحاولة تفسير موقف الجماعات السلفية من طه حسين . كتب حسن محمد حسن مدرس مساعد بكلية الآداب - قسم الفلسفة مجيبا على هذا التساؤل الهام : لماذا يحاولون اغتيال طه حسين ؟!

من الملامح الرئيسية للاتجاهات السياسية التى تتدثر بعباءة الدين ؛ عداؤها للعقل ولروح التنوير ، فالعقل يعنى النقد ، ويعنى رفض المسلمات ومناقشة كافة القضايا مناقشة حرة ، انه يعنى أيضا التسليم بحتمية التغير والتجديد .

وفى هذا الاطار تجيء دعوة الاتجاهات السياسية الدينية لتجريم وتحريم مختلف ابداعات هذا العقل من فن وعلم وفلسفة بدعوى انها تتعارض مع سلطة الموروث الدينى . والواقع ان محاربة العقل هى دعوى تنتمى أساسا للاتجاهات الفاشستية التى غالبا ماتستند إلى افتراضات غير معقولة كالنزعة الشوفونية - أو مايسمى بالنعرة القومية - وعبادة الزعيم ، وتضليل الجماهير المقهورة . واذا كانت الحركات الفاشية قد ظهرت فى المانيا وايطاليا عقب هزائم عسكرية ونكبات اقتصادية ، لذلك فليس غريبا أن تزدهر الاتجاهات السياسية الدينية ذات الطابع الفاشستى فى مصر عقب هزيمة ٦٧ وانهيار المشروع الناصرى وصعود النظام الساداتى للسلطة . من هذا المدخل نتطرق إلى موقف الاتجاهات الظلامية من رموز الفكر والثقافة سواء فى الحاضر أو فى الماضى ، فالصراع غالبا مايكون بين هذه الاتجاهات وبين كوكبة المبدعين الذين يحملون حسا واعيا تجاه الواقع وتجاه قضايا التحرر الانسانى . ولأن أصحاب هذه الاتجاهات يستشعرون مدى الخطر الذى تحمله كلمة الثقافة ، لذلك تتكرر

صيحات التهديد بالاغتيال والقتل لعدد من رموز الثقافة فى مصر كفؤاد زكريا ، وأحمد بهاءالدين ، وصلاح حافظ ، وزكى نجيب محمود ، ويوسف ادريس ، وخليل عبدالكريم .. وغيرهم ممن يمثلون ضمير هذه الأمة ، لكنهم وبرغم انهم لا يملكون سوى أقلامهم يمثلون خطرا عظيما بالنسبة لهذه الاتجاهات . لماذا ؟ لأنهم يقودون حركة التغيير على الأقل على المستوى الفكرى ، ولأنهم يمثلون الوجه المنير ، ولأنهم يحاولون دفع عجلة التاريخ فى مسارها الطبيعى للمستقبل وليس للماضى أو للوراء .

لا تقتصر محاولة الاغتيال على الحاضر فقط ، بل انها تمتد إلى الماضى القريب والبعيد فتكفر ما تشاء وتحرم ما تشاء ، وبنفس مبدأ التصفية الجسدية يتم اغتيال التراث ممثلا فى بعض الرموز التى قادت حركة التنوير فى عصور الجهل والانحطاط : ابن سينا وابن رشد والفارابى ، وفى تاريخنا الحديث طه حسين وسلامة موسى ومحمد مندور .. وغيرهم . وطه حديث الذى نتحدث عنه هنا لم يحارب اليوم فقط بل حورب منذ أن بدأ رحلته مع نقد التراث والتمرد على سلطة النص ورفض قداسة القديم .

لقد كان طه حسين بحق نموذجا للمثقف الحقيقى الذى لم ينفصل قط عن قضايا وطنه وهموم شعبه ، فلم يكتف بأن يكون باحثا أكاديميا يستمرىء دفء قاعات الكتب الصفراء ، بل خرج بفكره الى الشارع المصرى وحاول أن يصل إلى السلطة السياسية كى يحقق مشروعه الثقافى الكبير وهو تحديث التعليم والوصول به إلى كافة طبقات الشعب المحرومة .

لقد عرف الرجل طريقه تماما فجعل قضيته الاساسية محاربة الثالوث اللعين : الفقر والجهل والمرض . اننا بحاجة اليوم الى اسلتهام روح طه حسين ، روح المثقف غير المغترب عن قضايا شعبه وواقعه ، بحاجة إلى روح النقد والتجديد ، بحاجة إلى الدعوة العلمانية العظيمة التى رفعها فى وجه قوى الظلام . اننا بحاجة إلى ان نتعلم منه الدرس .. درس الصمود أمام تلك القوى العاتية التى شهرت فى وجهه اتهامات باطلة كالتغريب والعمالة والالحاد ، لكنه لم يهتز أو يتنازل عن ايمانه بقضيته .

ان طه حسين سيظل برغم كل شىء ، وبرغم تلك الهجمات التى يشنها الاقزام .. سيظل طه حسين حيا بيننا بفكره وابداعاته ورأيه الحر الجرىء .

□□□

□ فى الذكرى المئوية لمولد الرائد الدكتور طه حسين عميد الأدب العربى يتساءل الكاتب القصصى المهندس / جمال عبدالغنى : ما الذى يبقى منه بعد مرور السنين ؟ ويجيب على هذا التساؤل بقوله :

أعتقد أن أهم مايبقى من هذا الرائد العظيم هو : شجاعته الفائقة فى قضية « حرية البحث العلمى » وهو قد قام بمحاولتين لترسيخ تلك القضية .

المحاولة الأولى : هى رفضه لأسلوب الحفظ والتلقين فى دراسة الأدب العربى القديم وذلك عندما كان بالأزهر ، وانتهت هذه المحاولة بطرده من الأزهر وعدم حصوله على شهادة العالمية ، ثم التحق بالجامعة المصرية وفيها حاول محاولته الثانية سنة ١٩٢٦ بإصداره كتاب « فى الشعر الجاهلى » ، حاول أن يطبق فيه رؤيته ومفهومه لحرية البحث العلمى التى يعرفها بقوله : « ان البحث العلمى الصحيح قد يستلزم النقد والتكذيب والانكار ، والشك على أقل تقدير » . فثارت ثائرة المجتمع المحافظ التقليدى أيامها ، ولم تهدأ إلا بفصل طه حسين فى سنة ١٩٣٢ ، بعد أن قذفت فى وجهه بأشنع التهم التى يمكن أن توجه لمفكر ، « مارق .. ملحد .. خارج على تقاليد المجتمع » وهى اكليشيهات جاهزة لكل مفكر حر فى كل زمان ومكان ، ولكن الرجل صمد وحاول أن يدافع عن « رأيه » برغم كل شىء . فكان مثال المفكر الصلب .. الحر . وبرغم أهمية وقيمة ماأصدره طه حسين من كتب ودراسات فى النقد والأدب والسير والتراجم ، والتى ستبقى طويلا أيضا لكن صيحته الخالدة بجعل « التعليم كالماء والهواء » ومحاولة القضاء على طبقية التعليم ستبقى أيضا من أعظم انجازات هذا الرائد العظيم .

□□□

□ عند رحيل طه حسين كان فيليب فؤاد الياس قد التحق بالمدرسة الابتدائية منذ اسابيع قليلة . وهاهو فى السنة الثانية بكلية التربية - جامعة المنيا - يدرس العلوم الرياضية ويتهيأ لمهنة التعليم . كيف يرى هذا الجيل طه حسين ؟!

... ... ؟

طه حسين شمعة وسط صحراء من الجهل والظلام . كان رائد التنوير فى عصره ، ووقف بصلابة ضد الأفكار السلفية وجمود السلفيين . وليس صحيحا انه نقل عن الغرب كل مافيه من سلبيات وايجابيات ، الصحيح - فى رأيى - انه حاول اتباع المنهج العلمى فى التطبيق والممارسة .

... ... ؟

أرى أنه من أهم المفكرين الذين وقفوا بشجاعة ضد الجهل وطبقية التعليم - لقد نجح - ذاتيا - فى قهر عاهته والوصول إلى قمة المشاركة من خلال المناصب الهامة التى تولاها وهو مايجعل منه مثلا أعلا وقدوة تحتذى . أما نجاحه الموضوعى - وبخاصة لمن سيكون معلما مثلى - فيتجسد فى شعاره الشهير « التعليم كالماء والهواء » . إن هذا الشعار يلخص بحق إيمانه بالتعليم ودوره الريادى فى

تنمية المجتمع والارتقاء به . ولولا المجانية التى بشر بها وطبقها لما استطاع أكثرية مهاجميه اليوم أن يتعلموا القراءة والكتابة .

... ... ؟

قرأت له : الأيام - الشيخان - الفتنة الكبرى - أديب . وشاهدت من الأعمال الفنية المأخوذة عن أدبه فيلم « دعاء الكروان » ومسلسل « الأيام » كما شاهدت فيلم « قاهر الظلام » الذى يحكى قصة حياته .

... ... ؟

لم أقرأ شيئا عن طه حسين . أما الذين يهاجمونه من صبية الجهل فهم الامتداد الطبيعى لعبد العزيز جاويش وحسن البنا . وأعتقد أن ٩٩٪ من شباب الجماعات السلفية الذين يهاجمونه لم يقرأوا له شيئا . والأقلية التى قرأته تعمدت أن تسىء فهمه حتى يسهل عليها أن تسىء إليه .

□ □ □

ماذا تبقى من طه حسين ؟

وكتب ـ سليمان شفيق :

خمسة عشر عاما على رحيله .. فماذا بقى منه ؟ لا نقصد افكاره ومؤلفاته الباقية بقاء الفكر العربى الانسانى بقدر ما نقصد الملموس والمادى والمباشر . كم من الناس العاديين يذكره ؟ كم من الشوارع تحمل اسمه ؟ كم من التماثيل ترتفع لتخلد ذكراه ؟! اليس محزنا الا تزيد معرفة الناس به عن السطحى ! هل كان لابد ان تكون من لاعبى الكرة ياطه ؟ ام ان تكون من ابطال مسلسلات التفاهة والغثيان حتى يذكرك الناس ؟

فى المحافظة التى ولد بها .. محافظة المنيا التى انجبت مصطفى وعلى عبد الرازق ، ولويس عوض ويوسف الشارونى ، ماذا بقى منه ؟

ـ هذه جوله نسعى فيها إلى التعرف على اجابة حاسمة ، حتى ولو كانت مريرة ، لهذا السؤال .

★ ★ ★

■ **عاشور عبد العظيم ـ ٥٨ سنة ـ** بائع فى محل خردوات :

.... ؟

ـ طبعا أعرفه .. حد ميعرفش طه حسين .. دا وزير وابن بلدى .

.... ؟

ـ نكرّمه طبعا .. لكن ازاى معرفش .. أنا سمعت إنهم كانوا هيعملوا تمثال عند بيت المحافظ لكن متعملش .

.. فى هذا الزمن الردىء .. يتداول الناس فى مدينة المنيا حكاية مؤادها ان الجماعات السلفية قد رفضت إقامة تمثال لطه حسين .. فالتماثيل « حرام » من ناحية .. وطه حسين « علمانى » لا يستحق التكريم من ناحية اخرى .. ووئد المشروع .. وبدلا من التمثال وضعت مجموعة من الصور المزيلة .. وكأنها اعلان عن سلعة رديئة لاتجد من يشتريها !!

.... ؟

ـ بصراحة انا بفك الخط بالعافية .. مليش قوى فى القراية .. لكن شفت المسلسل بتاع احمد زكى .. كان مسلسل محترم جدا .

.... ؟

ـ عندى ٣ عيال .. الكبيرة اتجوزت وخلفت .. والعيلين التانيين .. واحد سواق .. والثانى خباز .. يتعلموا ازاى يا بيه .. اكل العيش اهم .

■ **هدى زكى ـ ٢٥ سنة ـ ليسانس اداب ولا تعمل** ـ متزوجة ولها طفلان ..

.... ؟

ـ الدكتور طه حسين مشهور جدا .. قرأت « الأيام » لانها كانت مقررة فى المدرسة وكان « أديب » بعد ما اتعملت مسلسل .. لانها عجبتنى جدا .

...... ؟

ـ باق منه كثير .. دوره فى التعليم .. إسهامه فى النقد والادب .. تلامذته وافكاره وكتبه .. والمعارك اللى لسه اسمه بيثيرها .

.... ؟

ـ انا دراستى جغرافيا .. واهتمامى بالادب محدود .. ما اقدرش اتكلم بالتفصيل عن السر في أن الجماعات السلفية بترفضه وتحاربه .. لكن الجماعات دى بوجه عام عنيفة وتفكيرها بيكفر كل الناس من غير سبب .

.... ؟

ـ أتحجَت ليه ؟ الدين علاقة شخصية بين ربنا والانسان .. ما حدش يملك يتحكم فيها ويوجهها .

■ **احمد متولى ـ ٥٢ سنة ـ بائع كتب ومجلات وجرائد**

مرت كل انواع الكتب فى المكان ده .. ٣٦ سنة فى الشغلانة دى .

.... ؟

ـ بصراحة مفيش كتب جديدة لطه حسين .. اخر كتاب من سنتين فى سلسلة « أقرأ » وإتباع كله فى اسبوع .

.... ؟

ـ لو فيه طبعات جديدة ها يتباع طبعا .. دا طه حسين يا أستاذ !

أليس غريبا أن تمتلىء الارصفة بكتب الغيب والخرافة والدجل والجنس والايدز وتخلو من كتابات أمثال طه حسين ؟ الشعراء الخنثون والروائيون المراهقون والكتبة وفاتحو المندل وقارئو الكف قد احكموا سيطرتهم .. ويشكلون الجيل الذى يشب فيفتح عينيه على كثير ولكن لا يرى أحدا !.. ثم يحدثونك عن الانتماء تارة والتطرف تارة اخرى !!

.... ؟

ـ طبعا بأعرف اقرا .. لكن يعنى .. طه حسين صعب وعايز مخ كبير .. وأنا .. زى ما أنت شايف !

■ **عيد عياد مرجان ـ ٦٠ سنة ـ مزارع ـ صفط اللبن .**

.... ؟

ـ لما بدأت اقراه زمان .. قريت الايام .. وبهرتنى ..

.... ؟

ـ بعد اهتمامى بالسياسة عرفته اكثر .. وفى السجن قريت كل أعماله .. وحسيت انى مسجون رأى .. وهو مسجون عاهة .. انا اقوى من اللى حبسونى .. وهو اقوى من مرضه .

.... ؟

ـ طه حسين فلاح ابن فلاح .. أدبه بيقول كده .. لكنه فلاح مثقف وواع .. ومهموم بالواقع والبلد والمستقبل .

.... ؟

ـ اللى فاضل منه كثير .. العقل .. التفكير .. حرية الرأى .. الشجاعة .. وإن كان طه حسين أعمى بصر فاللى بيهاجموه عُمى بصيرة وملهمش قيمة ابدا .

■ **على بيومى :**

من رواد الحركة الثقافية والادبية بالمنيا ومن تلاميذ طه حسين . من أهم مؤلفاته : « **قيام الدولة الايوبية فى مصر** » الذى حصل به على درجة الماجستير من كلية الاداب ـ جامعة القاهرة ـ ١٩٤٦ . وديوان « الايام » الذى صدر فى المنيا سنة ١٩٦٤ .

أول من سعى لتكريم طه حسين ابان عمله رئيسا لمركز « مغاغة » مسقط رأس طه حسين فى الفترة الواقعة بين عامى ١٩٧٠ ـ ١٩٧٥ . وهو يقدم هنا « **ذكريات مع طه حسين** » .. فيلقى الضوء على بعض المعلومات الجديدة عن حياة الرائد الكبير :

ذكريات مع طه حسين

أريد فى هذا الحديث السريع أن أصحح معلومة التصقت باذهان الكثيرين ممن يتحدثون عن ميلاد الدكتور طه حسين ونشأته .. لقد سمعت غير مرة ، ومن أكثر من متحدث ومحاضر ، أنه ولد

فى قرية من اعمال مركز مغاغة اسمها عزبة الكيلو .. وهذا قول غير دقيق ..

نعم .. لقد ولد طه حسين فى عزبة الكيلو ، ولكنها لم تكن « عزبة » معزولة عن المدينة ، وانما كانت حيا ـ بل اقدم الأحياء ـ فيها .

ولتوضيح ذلك نقول ان مدينة مغاغة « الأصلية » كانت تقع على نهر النيل مباشرة ، ولكن بعد حفر الترعة الابراهيمية ، ومد السكة الحديد بجانبها ، صارت هناك مساحة واسعة بينها ، وبين المحطة التى اصبحت مصدر جذب بما خلقته من نشاط بشرى متنوع .. وكانت عزبة الكيلو ـ او حى الكيلو بمعنى ادق ـ هى المحاولة الاولى للامتداد العمرانى المنتظر .

وكانت محطة سكة الحديد الإضافية ، تقع على بعد حوالى مائة متر شرق محطة سكة حديد مصر ـ كما لا نزال نطلق عليها حتى الان ـ وعندها تنتهى القطارات التى تحمل القصب من القرى لتسليمه الى المصنع .. وكان هناك ميزان امام هذه المحطة ، هو « الكيلو » يوزن عليه القصب وغيره من المحاصيل الثقيلة كالقطن والحبوب ، وكان المسئول عن استلام القصب ووزنه هو الشيخ حسين على ، والد الدكتور طه .. وبطبيعة الحال ، كان هناك تجمع مستمر من الفلاحين والعمال ، الذين يجيئون لتسليم محصولهم من القصب ، وصرف مستحقاتهم عنه .. هذا التجمع ، كان فى حاجة الى مقاهٍ يجلسون عليها ، ومطاعم يأكلون منها ، ومنازل يستريحون فيها . وببناء هذه المقاهى والمطاعم والمنازل ، بدأت معالم الحى ، الذى اخذ اسمه من الميزان ـ وهو الكيلو ـ فسمى « عزبة الكيلو » وكان الشيخ حسين ضمن الذين ابتنوا لأنفسهم دارا فيه ، يأوى إليها هو وأسرته .. وفى هذا البيت ولد طه حسين .

وقد حدث ـ عندما كنت رئيساً لمدينة مغاغة ـ أن طالب الأهالى برفع السكة الحديد الإضافية بعد ان انتهى الغرض منها ، بالعدول عن زراعة القصب . بعد توقف المصنع عن العمل والانتاج . وقد وفقت لتحقيق هذه الرغبة المعقولة ، فتم رفع الخط الحديدى ، وانشىء مكانه شارع جديد ، يعتبر اكثر شوارع المدينة اتساعا ، كما وفقت فى رصفه . وقد صادف ـ بعد أن انتهت عملية الرصف .. أن توفى الدكتور طه حسين ، فاطلقنا اسمه على هذا الشارع الجديد .. أى أن البيت الذى ولد فيه يقع فى منتصف المسافة بين هذا الشارع وشارع الجمهورية وبالضبط جنوب شركة الامانة الحالية .. اما شارع الجمهورية ، فقد انشىء مكان الترعة التى كانت تخترق هذه المساحة ، والتى كان الطفل طه يخشى الاقتراب منها ، خوفاً من الكلاب التى كانت تتواجد دائما فيها .

وفى عام ١٩٤٨ ـ بعد أن بلغ الدكتور طه ما بلغ ـ أرسل إلى بعض زملاء الطفولة « والكتاب » يطلب شراء البيت الذى وُلد فيه . والذى آلت ملكيته إلى مالك آخر .. فأرسلوا إليه يقولون إن ثمنه أربعمائة جنيه وهنا اعتذر الدكتور المعيد ، لأنه رجل فقير ، لا يملك ـ ولا ينتظر ـ



أن يملك هذا المبلغ .. وهكذا ضاعت فرصة ذهبية ، لأن يكون هناك متحف فى البيت الذى وُلد فيه ، تسعى إليه الوفود من جميع أنحاء العالم .

وقد هدم المالك الجديد البيت ، وأقام مكانه بيتاً جديداً لا صلة بينه وبين البيت القديم ..

وقد وصف المعاصرون البيت فقالوا إنه كان يفتح إلى جهة الغرب ، فإذا اجتزت المدخل وجدت صالة عن يمينها ـ أى إلى الجنوب ـ « مندرة » . وتؤدى الصالة ، إلى « بيت الحريم » حيث توجد حجرتان للنوم بينهما صالة أخرى ، مفتوح فيها باب ، تهبط منه عدة درجات لتصل إلى حجرة « الفرن » وحجرة الكرار .. نفس النمط الذى كان سائداً فى تلك الأيام .

فى ذلك الوقت ، الذى شهد طفولة الدكتور طه ، كانت هناك أسرة واحدة وثلاث سيدات تملكن معظم الأراضى الزراعية فى دائرة المركز .. وفى قرى كثيرة ، كان أهلوها من الفلاحين لا يملكون من زمامها إلاَّ أقل القليل .. ولعل هذه الخلفية هى التى أوحت إلى الدكتور طه بأفكاره عن الحرية ، والعدالة الاجتماعية .

معلومة أخرى ، ربما لم يسمع عنها الكثيرون ، وهى أن طه حسين . لم يدخل مغاغة ، بعد أن غادرها إلى القاهرة ، ليلتحق بالأزهر ، لسبب بسيط ، وهو نقل والده إلى مدينة أخرى فى أقصى الصعيد .. ولكنه كان إذا اقترب منها ـ وهو فى القطار ـ يقف اجلالاً واحتراما ووفاء ، للمدينة التى كانت مسقط رأسه ، ولا يجلس إلا بعد أن يغادرها بمسافة طويلة .

وقد صادف ـ عند وفاة العميد العظيم ـ ان كان زميل طفولته ، وقائده إلى الكتاب ، وهو الشيخ غريب محمد أحمد ، على قيد الحياة . وكنت ـ كما أسلفت ـ رئيساً لمجلس المدينة ، فسعيت إلى لقائه ، لأحصل منه على أكبر قدر من المعلومات ، عن طفولة الفقيد الكبير .. وقد قص عليَّ منها

الكثير .. ومنها أنه كان يتمتع بذاكرة حديدية ، لا يغيب عنها شيء ، وشفافية بالغة لكل ما يسمع .. وكان شديد الحساسية ، نتيجة للعاهة التى أبتلى بها فى طفولته .. فلم يكن يأكل فى غير بيته ، ولم يكن يتناول أنواعا معينة من الطعام ـ مثل الأرز ـ لماذا ؟! لأن أكل الأرز يحتاج إلى ملعقة ، وهذه الملعقة تحتاج إلى ضبط عند الأخذ من الطعام ، وعند وضعها فى الفم .. وهذا ما كان يخشاه .. ألاَّ يكون موضع سخرية أو موضع عطف !!

أما الترعة التى كان يخشى الكلاب التى تتجمع حولها ، فقد ردمت وتحولت إلى شارع من أكبر الشوارع التجارية فى المحافظة .. والشيخ غريب يتذكر . كيف كان زميله طه ، شديد الولع بالمطرب الشعبى الذى كثيراً ما كان يزور المدينة ، ويقص على أهلها قصص أبى زيد الهلالى والزناتى خليفة ودياب بن غانم والسلطان حسن والزير سالم ، وكان أكثر ما يضايقه أن يُحمل حملاً من ذلك الجو الجميل الذى كان لا يشبع منه .

هذا ومن المعروف أن قصة « دعاء الكروان » تحفة الدكتور العميد ـ انما استقى حوادثها واحداثها من قرية « بنى وركان » التى كانت فى ذلك الوقت قرية تابعة لمركز مغاغة ، وهى الآن تابعة لمركز العِدوة ..

والذين عاشوا فى مغاغة يعرفون تماماً مدى التطابق والتوافق بين جوها فى تلك الفترة وبين ماوَرَدَ فى أعذب ما كتب وهو الجزء الأول من كتابه « الأيام » .

أما كلية الآداب ـ أيام عمادة الدكتور طه ـ فلم تكن كلية مصرية فحسب ، وإنما كانت هيئة أمم ، ترى فيها المصرى والعربى والأفريقى والآسيوى والأوربى .. كلهم جاء يطلب العلم الذى كان يعتبر كالماء والهواء .. حقاً للجميع .. ولذلك لم نسمع أبداً أن طالبا حيل بينه وبين الالتحاق بها ، أو الفصل منها ، لأنه لم يسدد المصروفات ، أو لأنه استنفد مرات الرسوب ..

هذه بعض ذكرياتى مع طه حسين .. وما أكثرها .. لو يتسع المجال .

على بيومى ـ المنيا

خبر

نشرت جريدة « السياسى » ـ مؤخراً ـ خبراً مفاده أن الهيئة الاقليمية لتنشيط السياحة بمحافظ المنيا ، قررت ترميم وتجهيز استراحة الدكتور طه حسين بمنطقة تونا الجبل السياحية ، وإعدادها لتكون متحفاً ، يضم أعماله والدراسات والبحوث المتعلقة بانتاجه الأدبى .

(والعهدة على جريدة « السياسى ») !!

ثــورة يوليــو .. والمثقفــون

محمد سيد أحمد

نشر بمجلة « الطليعة » القاهرية ، عدد يوليو ١٩٦٥

هذا مقال كتبته منذ ربع قرن تقريبا . فى عدد خاص لمجلة « الطليعة » صدر بمناسبة الاحتفال بعيد ثورة يوليو عام ١٩٦٥ ، أى بعد عام واحد من مغادرتى سجن الواحات الذى مكثت فيه مع الغالبية العظمى من الكادر الشيوعى وقتذاك عدة أعوام ، وقبل هزيمة يونيو بعامين .

ظاهر المقال دراسة اكاديمية مجردة . وحقيقته تعبير قد لايكون واعيا تماما عن المصالحة الناصرية الشيوعية التى تلت خروجنا من السجون ، وقرار المنظمات الشيوعية بحل نفسها والتحاق اعضائها بالاتحاد الاشتراكى ، فضلا عن إلتحاق بعض قيادات هذه التنظيمات بتنظيم عبدالناصر السرى الذى عرف « بالتنظيم الطليعى » .

جوهر المقال هو ماورد بفقرته الأولى عن « ضرورة » تلاقى دائرتى رجال الثورة والمثقفين « فى نهاية المطاف » . والمقصود ضمنا « برجال الثورة » عبدالناصر على رأس حركة الضباط الأحرار ، و« بالمثقفين » المثقفون الماركسيون الذين استعادوا وقتذاك حريتهم .

وكان ذلك حكما غاية فى التفاؤل .

فلقد كان لعبدالناصر فى نفس المرحلة حكم اكثر تحفظاً وواقعية . يلخص موقفه من الماركسية بأنها فى نظره « عنصر إثراء وتصحيح » . وتصوُّرى انه قصد بتعبيره

« عنصر إثراء » ان نظرة الماركسيين « الأممية » اكثر إلماماً بتنوّع وجهات النظر عالميا من رؤيته هو « القومية » . و « بعنصر تصحيح » ان هذه الرؤية « الأممية » للماركسيين كفيلة بتجنيب « القوميين » مغبة اخطاء قد يرتكبونها لنظرتهم إلى الأمور بمنظور « قومي » يُقصرها على زاوية واحدة فقط .

ولكن الأمر المؤكد أن عبدالناصر لم يتصوّر ابدا الماركسيين « كعنصر قيادة » . أى أن يسمح للشيوعيين بالمشاركة فى صنع القرار .

هذا قاله عبدالناصر بكل صراحة ووضوح لأسرة تحرير « الطليعة » ، التى ضمت عددا من القادة الشيوعيين ، وذلك عندما التقى بها خلال زيارته لمبنى « الأهرام » بشارع الجلاء عام ١٩٦٩ . قال : « من حقكم أن تبشّروا بالاشتراكية بكامل الحرية كما كان يدعو القديس بطرس للمسيحية .. ولكنى لن أسمح بأن تؤسسوا حقكم فى هذا التبشير على نجاحكم فى انتخابات تُكسبكم شرعية فى مواجهتى . »

وهكذا تحدد للمثقفين الماركسيين دور « إثراء » التجربة الناصرية . وتعزيز مصداقيتها لدى قوى اليسار فى العالم ، وتجنيبها الوقوع فى اخطاء فاحشة . وظل دورهم فى النهاية - ذلك مع افتراض الافضل - دور المستشارين للنظام ، خلال « التنظيم الطليعى » ، أو خلال مسالك اخرى . ولم يُتَحْ لهم أبدا أن تكون لهم كلمة فى صنع القرار وكان مقالى فى النهاية تكريسا لهذه الحقائق ، وتعبيرا عن القبول بها . ووقعت الاخطاء الفاحشة . وتعرّض النظام لهزيمة منكرة فى يونيو ١٩٦٧ . والكل يتحمل فى ذلك مسئولية .

والواقع ان التفاؤل المفرط لم يكن شأن المثقفين الماركسيين فى مصر فقط ، بل شأن الزعامة السوفييتية ، ممثلة فى شخص خروتشوف ، وبعض كبار منظّريه ، مثل اوليانوفسكى ، وقتذاك .

اشتهر اوليانوفسكى لكتاباته عن « الطريق غير الرأسمالى إلى الاشتراكية » ، مفادها ان قادة ثوريين فى البلدان الحديثة الاستقلال بالعالم الثالث ، مثل عبدالناصر وكاسترو ، كفيلون ، شريطة توافر شروط معينة ، بنقل العملية الثورية من مواقعها الوطنية الى مواقعها الاشتراكية . وانسجاما مع هذه النظرية ، كان يتعين على الشيوعيين تيسير هذا التحول لا الوقوف عقبة فى وجه انجازه . ونهض ذلك مبررا كى يحلوا تنظيماتهم المستقلة ، ويقنعوا بدور المستشارين للنظام .

ولذلك لو كان علىّ اليوم أن اعيد كتابة هذا المقال ، لربما انهيته بعكس ما جاء فيه . ربما ناديت بألاّ تلتقى دائرة رجال الثورة ابدا . وان يظل المثقفون على الدوام نقادا للثورة ورجالاتها ، واقفين لهم بالمرصاد لتنبيههم الى اخطائهم ، مصحّحين لهم ، ومثرين لتجاربهم ، على ان يكون ذلك اسلوب المثقفين فى ممارسة قيادتهم .

محمد سيد احمد
سبتمبر ١٩٨٨

لحركة الثقافة ارتباطها البديهي بحركة الثورة ، وتمايزها عنها فى آن واحد . ولا مناص فى الأصل من أن تختلف دائرة المثقفين — عموما — عن دائرة رجال الثورة المتصدين لانجازها ، وان كان من مصير الثورة أن تفضى خلال تطورها الى تلاق الدائرتين ، وتطابقهما فى نهاية المطاف .

من هو المثقف ؟ المثقف هو الذى يعلو بوعيه وسلوكه فوق مستوى الاستغراق في المشاكل المباشرة التى تفرضها الحياة اليومية . وهو الذى يتخطى هذا التشكل والتكيف بالواقع المباشر المحيط ، لكى يتصل من خلال قدر من التجريد والتعميم ، بمشاكل تعكس وجدان عصره ، أو مجتمعه ، أو تراثه القومى .. هو الذى يرتقى من خلال التشبع المنتج بمشاغل أهله وهمومه وتطلعاته ، من الخصوميات الى العموميات ، وان يعبر عنها تعبيرا يجد اصداء وآثارا ممتدة .

ونشوء المثقف ممكن بفضل الطابع **الاجتماعي** لحياة الانسان وقدرته من خلال **الاتصال والاطلاع** على التجاوب والتفاعل مع المشاكل المشتركة التى تشغل فئات اجتماعية عريضة ، تتجاوز نطاق الافراد الذين هو على صلة مادية مباشرة بهم . وينبثق المثقف بشكل ايسر من الفئات الاجتماعية التى لا تمارس عملا يتصل مباشرة بعمليات الانتاج ، حيث يتوافر قدر من التفرغ يسمح بالانصراف الى التأمل والانشغال بقضايا الفكر وهموم العصر .

ووجود المثقف **ضرورى** ، اذ فيه تتكثف وتتبلور الشحنات المتفجرة والتيارات العظمى التى تخترق المجتمعات وتتلاطم داخلها . هو مجسد **الوجدان الجماعي** ، القادر على تلمس ملامحه واستجماع خيوطه ، وعلى ابتكار الصياغات الكفيلة بامتداده الى اعرض الجماهير .

ولا يحدد المثقف بمواصفات جامعة مانعة . فمثل هذه المحاولات تنم عن مفهوم رجعي ، تستهدف قصر المثقفين على انماط محدودة استقرت اجتماعيا فجمدت ، ونبذت ما في الحياة من سبل التعبير عنها . تزداد تنوعا مع تلاحق الاحداث وتبدل التركيبات الاجتماعية .

وليس المثقف بالضرورة عالما ، ولا العالم بالضرورة مثقفا . فدنيا **العلم** تتميز عن دنيا الثقافة . ولا يشترط فى المثقف ان يعبر عن ثقافته بالطرق العلمية ، ولا ان يهتدى بمنهج علمى . وقد يتفوق عالم فى مجال تخصصه ، بدون ان تتسم نظرته الى باق نواحي الحياة بالوان الثقافة وتهذيباتها . والمثقف هو المتحرر — بحكم تعريفه — من عبودية الحرفة أو المهنة ، حتى اذا **ارتقت** هذه المهنة الى مهنة العالم .

وليس المثقف وقفا على **طبقة اجتماعية** محددة ، بل يمكن أن ينبثق من أى طبقة . ورغم انتشار المثقفين داخل كل طبقة بدرجات متفاوته ، تتوقف على اعتبارات عديدة ، منها مقدار تفرغ افرادها ، وفرصهم فى التحصيل ، الخ .. الا ان المثقفين لا يمكن ان يستغرقوا الطبقة فى مجملها . وهم يشكلون داخلها دائما **طليعة واعية** قادرة على إدراك صميم مشاغلها وتطلعاتها ، والتعبير عنها

بالوسائل الكفيلة باستثارة انتباه جماهيرها الاكثر تخلفا ، وتحريك أعماقها . ومن هذه الزاوية ، يرتبط المثقف بطبقته إرتباطاً اصيلا .

ولكن بحكم انشغال المثقفين جميعا ــ على تنوع انماطهم ــ بقضايا تتعلق **بالخلق الفكرى** بصورة أو بأخرى ، واتقانهم طرق التعامل بمثل هذه القضايا ونتيجة لاستقلالهم النسبى عن عمليات الانتاج المباشرة فتجمعهم جميعا **رابطة محددة** ، ويتشكل لهم كيان متميز فى مواجهة التجمعات والتجاوبات الاجتماعية الاخرى . **ومن هذه الزاوية ، تتحدد معالم دائرة تجمعهم على اختلاف الطبقات التى ينبثقون منها ، وعلى تباين الاتجاهات الفكرية التى يتبنونها** . ان انصراف المثقفين الغالب الى قضايا الفكر ، مع استقلاليتهم النسبية عن عمليات الانتاج ، هو الذى يفسر **الامراض المزمنة** التى تميز المثقفين على اختلاف ميولهم : اتسامهم **بالشرود والتردد وعدم الثبات والاستقرار** ، وسهولة انتقالهم من موقع فكرى الى موقع اخر ، وبالتالى سهولة انتقالهم من فكر يمثل طبقة الى فكر يمثل طبقة اخرى ، اى سهولة انجذابهم لفكرية هذه الطبقة أو تسلك ، حسب مقدار قوتها المادية وفاعليتها الاجتماعية .

ومع ذلك ، تتسع دائرة المثقفين لكى تشمل التقدمى والمحافظ ، بل والرجعى فكريا وطبقيا . أى لتشمل الثورى واللاثورى . وتواجد المثقف الثورى بجانب المثقف اللاثورى داخل دائرة المثقفين ضرورى ، طالما عبر هذا وذلك عن واقع اجتماعى قائم ، طالما وجدت طبقات رجعية بجانب الطبقات التقدمية فى المجتمع .

من هنا ، كان من المحتم ان تتمايز دائرة المثقفين عن دائرة الثوار ، فى بداية أى عملية ثورية .

● **ومن هو الثورى ؟** الثورى هو الذى يتصدى لعمليات التغيير الجذرى للمجتمع ، استجابة للضرورات الموضوعية التى تحكم حركة المجتمعات . هو الذى يجسد **ارادة التغيير** ، المختزنة بشكل كامن فى اعماق الفئات الاجتماعية المقهورة أو المضطهدة أو المستغلة ، وبمباشرته هذه الارادة ، يطلقها من عقالها .

ونشاط **الثورى** لا يقتصر على مجرد تفجير هبات تلقائية ، أو انتفاضات عارضة ، وفى هذا يتميز عن الفرد **المتمرد** . كما ان نشاطه لا ينعزل عن التطلعات المشروعة تاريخيا لفئات إجتماعية عريضة ، وعن رغباتها الدفينة فى انجاز تغيرات إجتماعية عميقة ، وفى هذا يتميز عن العدمى والفوضوى .

ومركز الثقل فى سلوك الثورى هو ممارسة عمليات التغيير الاجتماعى ، هو التطبيق ، حتى ان لم تكن هذه العمليات قد استكمل تاصيلها الفكرى ولم تكن قد ارسيت على اسس نظرية راسخة . وفى هذا يختلف الثورى عن المثقف الذى ينجذب بوجه خاص الى **التأمل الفكرى** ، ويلتفت الى**الاتساق النظرى** ، وينشغل **بالتعبير الوجدانى عن الواقع الاجتماعى** ، **أكثر منه الفاعلية العملية فى انجاز تغييرات اجتماعية** ، **والتصدى فى التطبيق لعمليات التغيير** .

صحيح ان الافكار قوة لا تقهر اذا ما ارتبطت بحركة الجماهير ، واحتضنتها لكى تحولها الى واقع حى . ولكن تأتى فاعلية المثقف فى التغيير بشكل غير مباشر عن طريق النشاط العلمى الذى يتولاه غيره .

وصحيح ايضا ان نشاط الثورى لا يخلو من ركائز فكرية ، والا لم يكن من الممكن ان يتطبع هذا النشاط بطابع الاستمرار العنيد ، والاصرار على الهدف ولكن ليست هموم الاتساق وفقا لخط فكرى مسبق هى التى تعجزه ، اذا ما اصطدم بواقع يفرض عليه إزاحة هذا المخطط من اجل اخر ، أكثر فاعلية فى التغلب على الصعاب . ان بوصلته هى العمل ، ومواجهة تحديات العمل بالعمل .

ان عمل الثورى لا يخلو من فكر يحكمه ، وفكر المثقف لا يخلو من عمل يفضى اليه .. ولكن زاوية الرؤية تختلف ، ومركز الثقل متباين ، وفي هذا ايضا تتمايز دائرة المثقفين عن دائرة رجال الثورة .

إن التمايز الاول بين الدائرتين يمتد افقيا على اتساع خريطة المجتمع طبقيا . اما التمايز الثانى بينهما ، فهو يمتد عمقا فى مقدار الايجابية الحركية ، والفاعلية الاجتماعية المباشرة .

● **ولكن من المتصور ان تلتقى الدائرتان عند قلة تجمع بين العمق الثقافى المزود بالتأصيل النظرى ، والسلوك الثورى القائم على أولوية العمل والتطبيق** . قلة توحد زاويتى الرؤية ، ومركزى الثقل ، قة تتخلى عن التباين بين التأصيل والتطبيق . مثل هذه القلة تعرف بالمثقفين الثوريين .

ولا يمكن للمثقفين الثوريين الا ان يشكلوا فى الاصل قلة ، مع افتراض أحسن الظروف . اذ طالما يحتدم الصراع الطبقى ، وتقف الطبقات المتصارعة وجها لوجه موقف العمالقة المتحفزة ، لا يمكن للمثقفين الا ان ينجذبوا لهذا القطب أو ذاك ، ولا تسنح الظروف للثوريين فى غالبيتهم العظمى ان ينصرفوا عن مهام العمل الثورى المباشر الى التاصيلات المهذبة التى تنقلهم الى عوالم الثقافة الرفيعة .

ولكن مع ممارسة العملية الثورية ، وتعاظم ابعادها من شأن هذه القلة تنضج عمقا ، وأن تنمو اتساعا . اذ تفضى العملية الثورية بالتدريج الى تصفية مراكز القوى الطبقية الرجعية والمحافظة ، وبتصفية هذه القوى تصفى المواقع الفكرية للمعبرين عنها فى مجال الثقافة . **وتتجه دائرة المثقفين الى الاقتصار على المثقفين الثوريين ذوى النظرة التقدمية وحدهم** دون ممثلى الفكر المعاكس ، لاختفاء الارضية الاجتماعية الموضوعية التى تنبتهم ، وبسبب السهولة النسبية التى ينتقل بها المثقفون من فكرية هذه الطبقة الى تلك ، حسب مقدار قوتها المادئية وفاعليتها الاجتماعية .

وبتلاحق الاحداث الثورية ، وبتعاظم ضغطها الموجب تعبئة كل الجهود ، ينجذب المثقفون الى العمل الايجابى ، والاسهام المباشر فى التغيير الاجتماعى ، والنزول مباشرة الى حلبة النضال الثورى . ولا يجدون مناصا من الاسترشاد بالمنهج العلمى للوفاء بدورهم فى مواجهة التحديات .

وينتقل مركز الثقل فى نشاطهم من **التأمل السلبى الى التحرك الفعال** .

وبتأكد معالم العملية الثورية من خلال ممارستها ، تكتسب فئات متعاظمة من الثوريين فرص اكتمال نظرتهم ، وتعميق نظرية الثورة فى حركتها . وتتوافر الظروف الموضوعية لاستكمال التأصيل النظرى العام المرتكز الى نوعية التجربة الخاصة ، بما تنطوى عليه من دروس مستمدة من التطبيق .

وهكذا تكتمل العناصر من هذا الجانب وذاك كى تتطابق الدائرتان ، امتدادا على اتساع المجتمع كله ، وعمقا بتلاق قطب التأصيل الفكرى مع قطب الممارسة والتطبيق الثورى . ان القلة الرائدة من المثقفين الثوريين تتحول الى القاعدة العامة . واذا كان لرواسب فكر الماضى بسماته ، اثارها التى تمتد مستقبلا رغم التحولات العميقة فى المجتمع ، افضى ذلك الى امساك عدد من المثقفين عن أن ينجذبوا الى فكر الثورة . واذا كان للأعباء العملية للنشاط الثورى متطلباتها فى انصراف عدد من الثوريين عن التعمق فى التاصيلات الفكرية ، الا ان هذه الظاهرة وتلك لاتشكلان الا الاستثناء . ومآلهما فى الامد العام الى الزوال مع تبدد الفروق بين أهل الفكر وأهل العمل . واستكمال الانسان الثورى أبعاده فى مجتمع الاشتراكية والحرية والرفاهية .

● هذا هو القانون العام . ولكن هذا القانون العام فى خصوصية كل تجربة نوعية يتحقق من خلال مسار متميز ، ينبع من ظروف الحركة الثورية وطبيعتها والملابسات المحيطة بها . وهناك من العوامل ما يزيد المسار تعقيدا فى بعض الاحوال ، تبرز بوجه خاص فى لحظات التحولات الاجتماعية العظمى ، كما هو الشأن فى عصرنا الراهن .

لحظات التحولات العظمى
وانعكسات على تداخل الدائرتين

ان (الحالة الثورية) — تلك البيئة التى تنبت **الثوار** ، وتنعكس بأصداء عميقة لتنفذ الى وجدان **المثقفين** — لا تخضع فى حركتها لقوانين الميكانيكا الصارمة ، وانما تمتاز بحيوية متحركة ، يصعب احتواؤها فى نسق مسبق . أنها لا تنبثق من تضارب المصالح وتصادم الطبقات فى الداخل فحسب ، ولا من مقاومة تدخل غاضب من الخارج فقط ، وانما تنشأ فى ترابط عضوى مع تفجرها فى أى مكان ، وترد بأنفعالات تتباين فى مقدار حدتها أو خفوتها حسب تداخل متشابك من العوامل المعقدة التى لا يمكن التنبؤ بكل احتمالات تلاحقها مقدما . إن الاساسيات تبقى الاساسيات فى الجوهر . ولكن بؤرة التفجر الثورى تنتقل من بقعة جغرافية الى أخرى ، ومن موقع اجتماعى الى آخر ، حسب مواطن تركز المتناقضات وتراكمها ، وتنسج خلال الممارسة أنماطا من التحرك الاجتماعى ، تفوق فى ابداعها وتنوعها كل ما يمكن حصره أو تصوره .

واذا صحت هذه الحقائق بوجه عام ، فهى تكتسب دلالة خاصة فى لحظات التحولات الاجتماعية العظمى ، لحظات التحول الكيفى فى انطلاقات الحركة الثورية ، حيث يختل العديد من المعايير التقليدية ، وتتفتح إمكانيات ثورية لم تكن مرصودة أو متصورة من قبل .

وقد عشنا خلال العقد الاخير لحظة من هذه اللحظات . ان الشواهد على هذه الحقيقة عديدة . حسبنا أن نذكر على سبيل المثال :

● انهيار النظام الاستعماري فى صورته التقليدية ، ونيل الغالبية العظمى من الشعوب المستعمرة والتابعة استقلالها السياسى وسيادتها القومية .

● ارتداد الجمود فى الحركة الاشتراكية فى العالم ، وانزواء « وحدانيتها » المخلة ، باحتوائها كل ما تنطوى عليه اتجاهات الثورات المعاصرة من تنوع وابداع ، وتفتحها لاشكال غير مألوفة تقليديا ابتدعتها الحياة .

● تفاقم التناقضات داخل البنيان الاستعمارى حتى اصبح من المتعذر على الدول الاستعمارية ان تواجه مشاكل عالم اليوم بمخطط موحد .

● « الثورة التكنولوجية » بما تنطوى عليه من اكتشافات علمية خارقة ، تسنح للانسان فرصة استثمار الطبيعة استثمارا يكفل الرفاهية للبشرية جمعاء ، وتهدد فى الوقت ذاته ــ اذا ما وجهت فى اتجاه الابادة والتدبير ــ بافناء البشرية جمعاء .

ان كل هذه الشواهد تشير الى حقيقة جوهرية من حقائق عصرنا ، وهى ان قوى الاستغلال والرأسمالية والاستعمار لم تعد القوى المتفوقة عالميا ، القادرة فى التحليل الاخير على التحكم فى مصائر البشرية ، ولا هى القوى الاكثر تعبيرا عن متطلبات العصر ، والاكثر استجابة لمقتضياته .. بل تتجه الاشتراكية لكى تحتل محلها فى مركز التفوق ، باعتبارها التنظيم الاجتماعى الاكثر ملاءمة للتعبير عن متطلبات العصر ، وباعتبارها قد بلغت بالفعل من القوة المادية « كقوة بناءة وكقوة ضاربة معا » ومن القوة المعنوية لدى جميع الشعوب ، ما يمكنها من حسم مجريات التطور الاجتماعى المعاصر .

ان السمة المميزة لعصرنا هى استبدال قطب محل قطب فى تحديد ملامح العالم ، وتوجيه مقدرات البشر ــ وما من شك أن مثل هذا التحول الجذرى من شأنه أن يطبع ببصماته القوية كل أوجه نشاط الحياة المعاصرة ، وأن ينعكس بعمق على دائرة الثوار ودائرة المثقفين فى كل موقع من مواقع الحركة الثورية ، وعلى اتساع العالم أجمع مدخلا بالحتم عنصر تعقيد فى العلاقة بين الدائرتين .

فبتعقد « الحالة الثورية » ، وبتعدد مواطن الانفجار ، وبتنوع مظاهر الثورة ، يمكن ان تنطلق الشرارة من مواقع غير مألوفة ، تمتد منها الى المواقع الاخرى ، مدخلة فى مسار الثورة عوامل تعقيد وتحوير على صورها التقليدية ، ومطلقة قوى اجتماعية لم تكن فى الحسبان ــ ان **دائرة الثوار** تتسع وتتنوع ، وروادها الطليعيون لا ينبثقون بالضرورة من صفوف القوى الاجتماعية المرسوم لها تقليديا اطلاق الطليعة .

ولما كان من مكونات المثقفين ان يروا العالم الخارجى من خلال الابنية الذهنية المتسقة التى

يتصورون بها هذا العالم ، ويتوقعون منها حركته ، يتجه العديد منهم الى عدم التجاوب مع ما يشذ على هذه الابنية ، ولا يخضع لاحكامها . وفى لحظات التحولات الاجتماعية العظمى ، يوضع الكثير من هذه الابنية التى كانت تتفق مع واقع العالم السابق على هذه التحولات ، موضع الاختبار والامتحان ، وتبرز الظروف التى تستدعى اعادة النظر فيها . ولكن الإقدام على مثل هذه الخطوة يفترض بدوره التسليم بوقوع لحظة تحولات عظمى ، وليس هناك ما يبرر اقراره طالما لم تكتمل بعد الشواهد المادية التى تقطع بحدوثها .

ولذلك فمنذ اللحظة التى تبدأ فيها إرهاصات ظواهر جديدة ، ناجمة عن تحولات اجتماعية عميقة ، حتى اللحظة التى تثمر فيها هذه الظواهر وتستقر فى عالم الواقع كحقائق مقطوع بها ، من شأن التباين الذى يميز رجل الفكر عن رجل العمل والثورة أن يزداد عمقا واتساعا وتتباعد دائرة المثقفين عن دائر الثوار . وهذه الحقيقة لا تقتصر على المثقفين المحافظين والرجعيين ، المناوئين بطبيعتهم لحركة الثورة ولانطلاقاتها ، وانما تنسحب كذلك فى أحوال عديدة على المثقفين **التقدميين** ، هؤلاء الذين كان من المفروض — منطقيا وتاريخيا — ان يحتلوا اماكنهم إلى جانب حركة الثورة ، وبجوار مناضليها .

وبديهى أن مثل هذا الموقف ينعكس بدوره على سلوك رجال الثورة ودائرة الثوار . فهولاء يحكمهم فى المقام الاول الاجراءات العملية الكفيلة بتأمين طريق الثورة ، وصون مواقعها فى وجه تحديات القوى المناوئة . ومن شأن هذه اللضرورة تعقيد العلاقة بين الدائرتين ، وزيادة الهوة عمقا .

وتبرز هذه الحقائق بوجه خاص فى التجارب الطليعة التى ترتاد الافاق الجديدة المتفتحة أمام الثورات المعاصرة ، والتى تنطلق فى هذه الدروب قبل اكتمال العناصر التى تبرر فكريا ، وبالمنطق الثورى المألوف ، ارتيادها .

لقد كانت ثورة يوليو ١٩٥٢ ثورة نموذجية من هذه الزواية . لقد تحدت فى ممارستها العملية كثيرا من « المسلمات » التى كانت تبدو مستقرة فى منطق العمل الثورى . ولم تكن صدفة « أزمة المثقفين » التى اعترتها لسنوات طويلة ، ولكن مع اكتمال معالم طريقها ، وبتحول مسارها من التجريب الى التكامل النظرى ، تفتحت الامكانيات الموضوعية لتخطى هذه الأزمة ، وبقدر تعدد علامات الاستفهام التى أثارتها خطواتها الاولى ، بنفس القدر ، تتجمع اليوم الخيوط لادراك التجربة فى مسارها الاجمالى ، ولتبديد الغيوم من أجل التلاحم والوحدة .

دائرتا الثورة والثقافة .. قبل الثورة

لكل انطلاق فى الحركة الثورية أبعاده وحدوده وأيا كانت الطاقة المختزنة فى الاندفاع الاول للعملية الثورية ، تفضى الممارسة الثورية الى استقرار المجتمع عند نمط اجتماعى محدد ، يعكس محتوى اجتماعيا معينا ، وتتوازن عنده القوى المتصارعة لفترة محددة .. حتى يختل هذا التوازن بفعل التناقضات الكامنة فى الوضع الجديد . فتنطلق الحركة الثورية لمدى أبعد ، وترتفع الى مستوى

أرق .. ولا تتوقف هذه العملية على تأثير القوى المتصارعة داخليا فحسب ، بل ينعكس على حركتها ويؤثر فى قدراتها المتبادلة ، البيئة العالمية التى تحيط بهذا التصارع .

وكان للتركيب الاجتماعى الذى استقر فى مصر فى اعقاب **ثورة ١٩١٩** ملامح عامة ميزته — ارتبطت هذه الملامح بطبيعة الطبقات الاجتماعية التى نضجت فى مقاومة الاحتلال ، فتصدت لقيادة الثورة. كما ارتبطت بالسمات المميزة للبيئة العالمية التى أحاطت بتلك التحولات . فقد اكتسب هذا التركيب الاجتماعى كيانه الرسمى والشكلى بتصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ ودستور ١٩٢٣ ، وأستكمل توازنه الاجتماعى ومحتواه الحقيقى بمعاهدة ١٩٣٦ . وكان يعبر هذا النظام فى جوهره عن استقلال صورى ويخلق علاقة ثنائية تربطنا ببريطانيا ، قوامها **التبعية الحقيقية** للدولة المحتلة ، أيا كانت المنجزات التى حققت بفضل مزايا الاستقلال الصورى بالقياس الى التبعية الكاملة . وكان مثل هذا التركيب الاجتماعى ، المستوحى من النظم « الملكية الدستورية » القائمة فى الغرب بمؤسساتها وتنظيمها الحزبى ، يترجم فى واقع الامر أهداف ، وأيضا حدود ، الانبعاث القومى الذى أطلقته ثورة ١٩١٩ ، تحت قيادة طبقات تتطلع الى قسط أوفر من الحرية فى ترسم خطى القوة التى تقهرها — ألا وهى الاستعمار — من أجل اجتياز ظلمات العلاقات الاقطاعية الى أضواء المدنية الحديثة . بعبارة أخرى ، بحثت هذه الطبقات فى **الرأسمالية** عن سلاح تشهره فى وجه الاستعمار ، ناتج الرأسمالية الطبيعى وصورتها الأرق ! **تلك هى المفارقة الجوهرية التى حكمت أزمة كل من دائرة الثوار ودائرة المثقفين فى البلدان التابعة فى ذلك العصر .. عصر ما زال يحتفظ فيه الاستعمار بقبضته الاساسية على مصائر البشرية . ولم تكن الاشتراكية قد بزغت الى الوجود بعد ، الا لكى تجاهد من أجل استمرار هذا الوجود ، فى وجه جحافل متحفزة تحاصرها ، وتتربص للانقضاض عليها ، لسحقها بلا رحمة أو هوادة .**

لم تكن **الثورة القومية** فى مجراها الرئيسى تستهدف فى مثل هذه الظروف مناهضة اسس السيطرة الاستعمارية ، ولا ازالة جذورها المتمثلة فى استمرار الاستغلال الرأسمالى ، وإنما كانت تقتصر على إزاحة الاستغلال الاستعمارى ، بهدف اطلاق العنان للرأسمالية المحلية ، لتستثمر هى الموارد القومية ، وتنطلق هى فى استغلال جهد العاملين .. من هنا ، كان أمرا طبيعيا ألا تسفر الثورة وقتذاك الاعن استقلال صورى ، يبطن فى واقع الامر البقاء داخل نطاق الرأسمالية ، وبالتالى داخل نطاق علاقات **التبعية الحقيقية** لمواطن الضغط والقوة فى النظام الرأسمالى ، وبالذات قوة المستعمر الجاثم على أراضينا .

● **داخل هذا الإطار ، تحددت معالم دائرة الثورة والثوار** .. كان التغيير الإجتماعى المنشود لا ينفذ إلى الأساسيات ، لأن إرادة التغييرلم تكن ترتكز الى طبقات تستهدف السير بالثورة الى مداها . وانما كانت تحكمها فكرة مناهضة نمط من الرأسمالية بهدف اطلاق نمط آخر منها . ولذلك كان مآل الثورة الى « التلاق » الذى تجسد فى معاهدة ١٩٣٦ ، ايا كانت التنويعات فى السبل التى اتبعت لبلوغ هذا الهدف .. **كان من شأن دائرة الثوار التى تولدت من ثورة ١٩١٩ أن تختزل**

مساحة ، **وان تنكمش عمقا** .. وكان من شأنها أن تفسح المجال لدائرة ثانية ، تنهض فى مواجهتها ، ربما تعثرت كثيرا ، ولكن كان مصيرها فى الامد العام ان تزداد عمقا واتساعا مع اختزال الدائرة الاولى .. وبالفعل ، فقد اتجهت هذه الدائرة الثانية لبلوغ مرماها وجهات متباينة ، وقد جربت فى بعض الاحوال دروبا مجدبة ، ولكنها كانت تستهدف النفاذ الى الاساسيات . وادركت ضرورة التحول الجذرى للهيكل الاجتماعى ، بالاستناد الى القوى والقيم المنغرسة بعمق فى الجماهير ، التى تواصل تراثها المشرق ، وتقاليدها النضالية لتكتشف من واقع تربة الوطن طريقها الاصيل الى الاشتراكية . ولكن ، لكى تكتمل معالمها ، وحتى تتضح الرؤية ، كان لابد من تغييرات جذرية فى التوازن الداخلى ، وفى البيئة العالمية .. ولذلك لم يثمر هذا النمط من الثوار الا بتخطى طفرة ١٩٥٢ .

لقد كان **الوفد** هو النتاج الطبيعى ، والتعبير الدقيق عن ابعاد ، وايضا عن حدود ، الانطلاقة الثورية التى تمخضت عن ثورة ١٩١٩ . كان يحتل موقع المحور فى دائر الثوار الذين انبثقوا من اندلاع نيران الثورة وقتئذ . وكان رصيد الوفد السياسى مرهونا بامتدادات لهيب الثورة ، ونوعية تجربتها ، النابعة من التوازنات الطبيعية الداخلية والبيئة العالمية المحيطة ، القائمة فى ذلك الحين . وكان كيان الوفد اصيل الارتباط بالنظام الاجتماعى الذى أسفرت عنه الثورة ، كمستجمع للطاقات الثورية التى تختزنها الجماهير فى ظل هذا النظام وكموجة لحركتها داخل اطاره ، وفى حدوده . وكما لم يكن من الممكن تصور هذا النظام بدون الوفد ، كذلك لم يكن يتصور وجود الوفد بدون هذا النظام .

وقد احتل الوفد موقع المهيمن على دائرة الثورة فى وجه مدرسة اخرى ، تجسدت فى **الحزب الوطنى** كان قطبها يستقر فى **الماضى** ، وكانت امتداداً ذابلا لقيم ثورية ازدهرت فى ظل أحلك أيام التبعية الشاملة بالمقاييس الفكرية للقوى المستنيرة التى ناهضت الاستكانة والرضوخ وقتذاك . وقد فرض الوفد احتلاله لهذا الموقع بمناهضته ايضا مدرسة الثوار المنتسبة الى **المستقبل** ، أى بمناهضته مدارس **الاشتراكيين على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم .ولم تكن هذه المدارس الاشتراكية قد ارتقت بعد الى مستوى النضوج ، لانها لم تكن ترتكز وقتئذ على قوى طبقية متبلورة سياسيا قابلة لان تتبنى بعمق اتجاهات سلسلة الاسقطاعات المتتابعة التى انسلخت من الوفد لتشكل ضده أحزاب الاقلية** الا تعبيرا — فى عالم الحزبية — عن ارتداد الموجة الثورية ، وتجمع قوى الرجعية ، واستفاد النظام تدريجيا أهليته التاريخية ، وصلاحيته الاجتماعية . وقد بلغت عملية الارتداد قمة من قممها بانزواء مقاومة الوفد واحتلاله . موقع الصدارة فى توقيع معاهدة ١٩٣٦ فقد كانت لحظة إقرار مشروعية ارتباط النظام ببريطانيا — عن طريق المعاهدة — هى فى الوقت ذاته لحظة ادانة النظام تاريخيا ، واقرار بضرورة تخطيه ثوريا . وفى غياب تأثير الفكر الاشتراكى انصرف جزء من الطاقة الثورية الى تلمس طريق للفكاك من نير التبعية المشرعة قانونا ، بالتطلع الى قوى الفاشية الصاعدة فى أوروبا ، بحثا عن حليف فى مناهضة بريطانيا ، بوصفها المحتل المباشر المحسوس . ولما وقفت الفاشية على مسرح السياسة الدولية موقفا مغرقا فى الرجعية الى يمين الاستعمار البريطانى ، وجسدت الدوائر الاستعمارية الاكثر تعصبا وعدوانية ، لم يكن بغريب ان شجعت العناصر الاكثر وعيا فى احزاب

الاقلية هذا الاتجاه وامتطته لتعزيز مساعيها فى استبدال السيد البريطانى بسيد اكثر كفاءة فى كبت قوى الثورة الباحثة عن طريق . وبلغ هذا التعثر فى حركة الثورة ذروته عند نشوب الحرب العالمية الثانية ، وتلاحق هزائم بريطانيا فى كل الجبهات .. تلك هى العوامل التى حكمت ملابسات ليلة ٤ فبراير ١٩٤٢ ، وتدخل بريطانيا بالقوة المسلحة لفرض الوفد فى الحكم (١) .

ولكن هذه الاختبارات الاليمة والمهينة فى تراص جميع التشكيلات السياسية « الرسمية » صفا واحدا مع المحتل ، قد بلورت الوعى الثورى بضرورة إحداث تغييرات جذرية . وقد كشفت الحرب العالمية الثانية ــ بدحرها قوى الفاشية ، وبتعاظم وزن الاشتراكية عالميا ، وباصابتها هيبة الاستعمار البريطانى بضربات متلاحقة ــ كشفت عن امكانيات متعددة لتخطى علاقة الثنائية ، والتطلع ثوريا الى مرام جسورة .. كان الكيان الاجتماعى كله فى مهب الرياح ، بعد فقدانه ضروريته التاريخية من جرّاء التغيرات التى طرأت على التوازنات الاجتماعية والطبقية ، داخليا وعالميا .. ولم يبق امام قوى الثورة الا ان تمارس عملية هدمه .. وفى ظل حتمية تغييرات جذرية ، اندفعت قوى متباينة لتوجيه الطاقات الثورية المتدفقة فى اتجاهات مختلفة : حاولت **أحزاب الاقلية** بقمعها وارهابها أن تعطل حركة التاريخ .. وجدد الوفد شبابه باطلاق « جناح يسارى » يحاول استيعاب الموجة الثورية العارمة ، ولا يجد مناصا من مجاراة تفجراتها المتعاظمة ، وقياداته « التقليدية » غارقة فى فضائح رائحتها تزكم الانوف .. ومن داخل **الحزب الوطنى** الذى انزلقت قيادته الى مواقع أحزاب الاقلية ، انبثق اتجاه معارض ينادى هو الاخر بضرورة التغيير .. وانطلقت حركة **الاخوان المسلمين** ، رافعة شعارات دينية لتستوعب الجماهير المؤمنة وترشدها حسب سياسات مريبة التقت فى أكثر من مناسبة مع أبرز أقطاب الرجعية وخلعت **التشكيلات الفاشية** قمصانها الخضراء لكى ترتدى أثواب الاشتراكية فى دعايات صاخبة كما برزت تنظيمات شيوعية محدودة .. ولكن ، أيا كان **مقدار تعبير هذه الاتجاهات المتضاربة والمتنافرة تعبيرا أصيلا عن الموجة الثورية المنطلقة من أعماق الجماهير فى تنوع صورها ، وأيا كان مقدار مقاومتها لهذه الموجة بمحاولة استيعابها داخل نطاق النظام الاجتماعى القائم ، فقد تخلفت جميعا ، لاسباب مختلفة وبدرجات متفاوتة فى ادراكها للابعاد الحقيقية للعملية الثورية ، وللامكانيات المتفتحة أمامها بفضل التحولات العميقة التى أخذت تعترى الحركة الثورية العالمية** . وكان هذا التخلف يعود فى بعض الاحوال الى ارتباطات عضوية بالنظام القائم ، وفى أحوال أخرى الى مفهومات متخلفة ، حالت دون اطلاق العمل الثورى ورفعه الى المستوى المطلوب .. هنا ، تبرز دائرة الثقافة كعنصر مؤثر فى مجريات دائرة الثورة ..

● ماذا كانت مكونات دائرة المثقفين فى ظل النظام الاجتماعى القائم قبل الثورة ؟

كانت دائرة المثقفين محدودة ــ اتساعا ــ بحرص قوى الاستعمار والرجعية على حصر حركة الثقافة فى فئة من « الصفوة الممتازة » ذات المواقع الطبقية الرجعية ، تشكل سندا داخليا للاستعمار والطبقات المتواطئة معه ، وتبث مفاهيمه ، وتفرضها كفكر سائد اجتماعيا . الا أن لهذه المحاولات كانت تصطدم حتما بالثقافة الموروثة المستمدة من حركة الفكر السابقة على الاحتلال ،

ذات الجذور العميقة فى تراثنا القومى والدينى . فكان يسعى الاستعمار الى تجريدها من محتواها الثورى ، والحاقها فى مؤثراتها العملية الى الثقافة التى يتولى هو نشرها . وكانت هذه المحاولات تصطدم أيضا بالثقافة النابعة من ممارسة العملية الثورية فى اخراج مصر من تبعيتها الكاملة فى ظل الانتداب الى تحقيق الاستقلال — حتى ولو كان صوريا . فبانتقال السلطة الى دولة يباشر اعمالها مواطنون مصريون ، كان لابد من نشر قدر من التعليم وبالتالى كان لامفر من انتشار قدر من الثقافة .

وقد امتزجت هذه المعطيات بحركة الجماهير الثورية ، وبالمؤسسات الاجتماعية التى تشكلت فى مصر إثر الاستقلال ، لتطلق حركة ثقافية أصيلة الارتباط بالشعب فى لونه ومزاجه ، فى مواجهة « الثقافات المستوردة » التى بقيت وقفا على أبناء الارستقراطية المتطلعة الى أن تقلع تماما عن ارتباطاتها بتراب الوطن ، لكى تندمج كلية فى وجدان المحتل .

وكانت دائرة المثقفين محدودة — عمقا — بعناصر **التخلف الاجتماعى** المميزة للمجتمعات التابعة التى يسعى الاستعمار — بالحاح — الى الحيلولة دون تنمية قدراتها الابداعية ، وكبت مواهبها الفنية والادبية ، حتى لو كانت أصيلة الحضارة كما هو الحال فى مصر . ان الاستعمار لا يسمح بتطوير الصناعة الا بالقدر الذى يفيد مصالحه مباشرة ، وبالتالى يحول دون تنمية المهارات والخبرات ، واكتساب القيم الثقافية الملازمة للتطور الصناعى العصرى . واذا أستدعت الامور تكوين فنيين فى مجالات محددة فى العلم الحديث ، يحرص على تكوينهم فى جامعاته ومؤسساته العلمية ، ليشكلهم بعقلية استعمارية ، حتى يقفوا بقوة ضد تنمية العلم المرتبط عضويا بالمشاكل النوعية الخاصة بالمجتمعات المتخلفة . هكذا احتفظت الثقافة المصرية — رغم أصالتها — بألوان التخلف والسطحية النابعة من فقدان حيوية ينابيعها الموروثة ، بدون اكتساب ينابيع اخرى مستمدة من ملامح تفتح وازدهار الفكر العالمى المعاصر .

وكانت دائرة المثقفين محدودة — نوعا — بانبهار الفئة المثقفة بمدينة الغرب ، وبتطلعات الطبقات السائدة اجتماعيا الى ترسم خطى عالم الاستعمار — ان تطلعاتها لبلوغ مجتمع هو فى واقع الامر سبب تخلفها وتبعيتها ، كان قيدا فكريا فوق القيد المادى فى التحرر والانطلاق ، وربط المثقفين بمكونات الوضع الاجتماعى القائم ، رغم الأزمة المزمنة التى كانوا يعانونها ، وكان الحصار المضروب حول الفكر الاشتراكى والثقافة الاشتراكية ، ليس نتاج جهد الاستعمار فحسب ، بل أسهمت الطبقات السائدة بقسط وفير فى هذا الجهد ، بسبب تطلعاتها الرأسمالية ، وتوقيا فى نظرها من عواقب الاشتراكية الوخيمة !

ولكن الاختلال الذى أصاب التوازن الاجتماعى فى مصر ، بخاصة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، قد فاقم من أزمة المثقفين ، وأثار الحيرة والترقب فى صفوفهم . لقد أخذوا يتطلعون الى آفاق جديدة . بينما حاول البعض أن يبحث عن عوامل البعث الاجتماعى بالالتفات خلفا ، وإحياء

القيم الموروثة المهدرة وبالذات القيم الدينية الاسلامية .. وبينما حاول البعض الآخر ان يجدد شباب الاحزاب التقليدية ، بمحاولة كشف وعزل عناصر الافساد فيها .. تطلع البعض الآخر — مسايرة للتطور . وترقبا للمستقبل — الى اختراق الحواجز التقليدية التى حالت دون انتشار الفكر الاشتراكى ، وراحوا يستكشفون ملامحه بعد أن اثبت فى التطبيق قدرة رائعة على الصمود بشرف فى وجه أخطر غزو عرفه التاريخ ..

وهكذا صارت تقلبات وتفجرات دائرة الثقافة فى اتجاه يوازى تلك التى طرأت على دائرة الثورة . ولكن أيا كان عمق الانفعال فى البحث عن دروب للفكر جديدة ، فقد تشتت فى اتجاهات متباعدة متنافرة ، تعبر جميعا عن رفض ما هو قائم بلا اتفاق على ما ينبغى ان يكون . من هنا ، كان الانفعال فى دائرة الثقافة تعبيرا عن رد فعل للمجتمع القائم ، لا تعبيرا عن فعل من أجل مجتمع جديد .. كان أكثر ارتباطاً — فى نفيه للقيم الاجتماعية المتفسخة — بالنمط الاجتماعى ، منتج هذه القيم الفاسدة ، منه استقرارا على تقبل قيم اجتماعية جديدة ، مرتبطة بنمط اجتماعى التقت الكلمة على السعى من أجل تحقيقه .

وبانطلاق شرارة الثورة من موقع غير مألوف وغير متوقع ، لم يكن بغريب أن يقف المثقفون حيارى بلا حماس بين على التجاوب .. وقفوا أساسا موقف الترقب والانتظار .. وبمخالفة الثورة فى طريق سيرها كافة التأصيلات المسبقة ، زادت الهوة عمقا .. كان محور دائرة الثقافة مستقرا فى الماضى ، وكان عبد تصورات وأنماط تخطتها الحياة .. وكان محور دائرة الثورة يبحث عن موقعه فى المستقبل ، ويستكشف بسلاح التجربة والخطأ ، طريقه فى عالم يتحول ، وتختل فيه كل الموازين المستقرة وكل المعايير التقليدية ، ويتحسس معالم مجتمع الغد من خلال تفتحه بتدفق وحرارة .. كان لابد أن تتباعد الدائرتان ، بما يترتب على التباعد من ردود أفعال .. وكان لابد من جهد ومن وعى لاعادة الوئام ، وتخطى العقبات ..

الثورة ... و « أزمة المثقفين »

كما كانت ثورة ١٩١٩ ثورة مبكرة ورائدة ، على امتداد الثورات الوطنية التى اندلعت فى مستهل عصر تواجد النظامين الرأسمالى والاشتراكى عالميا — مع احتفاظ الرأسمالية بمركز القوة المتفوقة عالميا ، والقادرة على محاصرة الاشتراكية — كذلك ، كانت ثورة ١٩٥٢ ثورة مبكرة ورائدة فى مرحلة اختلال التوازن بين النظامين ، وانتقال مركز التفوق من الرأسمالية الى الاشتراكية ، وأكتساب الاشتراكية قدرتها على محاصرة الرأسمالية على اتساع العالم أجمع .

لقد انطلقت ثورة ١٩٥٢ فى لحظة تاريخية فريدة .. لم يستنفد الفكر فيها بعد استكشاف كل الطاقات الثورية التى أضحت تنطوى عليها البيئة العالمية الجديدة .. انطلقت ، واثار الجمود **العقائدى** ما زالت عالقة بفكر جزء هام من قوى الثورة فى الداخل وفى العالم .. ولذلك انطلقت فى وجه تحديات مختلفة ، لم يأت جميعها من القوى المعادية بطبيعتها للثورة ، والمناهضة لارادة التغيير وأنما أصطدمت بقوى تنتسب الى معسكر الثورة ، فى الداخل والخارج على السواء .. هنا ، التباين

بين المثقف الذى يتأمل أولا ، ثم يتحرك ثانيا ، وبين الثورى الذى يتحرك حسب مقتضيات الممارسة ثم يؤصل حركته ثانيا ، يبلغ الذروة .. **الواقع أن فى تلك الظروف بالتحديد ، يشكل التأصيل النظرى المستمد من مفهومات استقرت تقليديا ، وأصبحت بالية فى الظروف الجديدة ، عنصرا معيقا للانطلاق الثورى ــ وما من شك ان منهج التجربة والخطأ ــ فى غياب تأصيل نظرى جديد ، يسجل التطورات العميقة التى طرأت على ملامح العالم ــ اقرب الى الواقعية فى تلمس أبعاد التحرك الثورى ، وادراك الامكانيات المتفتحة أمامه . وما من شك أن مثل هذه الظروف تستدعى رجال ثورة قادرين على مقابلة التحديات باستعداد حاسم لردها بلا تردد ، وبدون التقيد بأنماط فكرية بالية لا توائم مقتضيات الحياة ، لكى يستطيعوا ان يقتحموا دروب الثورة المبتكرة الجديدة ، ولكى تتوفر لهم امكانية إحراز النصر على الرغم من كل العقبات .**

لقد انبثقت الطليعة الثورية من صفوف الجيش . وكان الجيش كتنظيم عسكرى قومى فى ظل الاحتلال والاستقلال الصورى ، ركنا مهملا مهدرا مجردا من مكونات الكرامة ، تجرد قادة الدولة وقتذاك ، المستقلين صوريا واتباع الاستعمار فعلا ، من كرامتهم . ومن هنا ، كان أقرب الى تفريخ مناخ تحكمه عوامل التذمر والتمرد على الأوضاع القائمة ، منه الى قوة قادرة على تولى دوره الرسمى كحارس يحميها . كان أكثر شفافية لعكس التطلعات الوطنية والطبقية للقوى الاجتماعية المكونة ، منه قدرة على كبت هذه التطلعات ــ انضباطا ــ ليلتزم بمتطلبات السياسة الرسمية للدولة ، القائمة فى الجوهر على الرضوخ باذلال لارادة المحتل . وفى لحظات الاختبار الحاسمة كان لابد من أن تنكشف حقيقة الاوضاع السائدة داخل صفوفه .. برزت هذه الحقيقة أثناء الحرب العالمية الثانية .. ولكن بانفجار **حرب فلسطين** التى أرادتها الرجعية الحاكمة ، لاحربا مقدسة ضد مؤامرات الاستعمار والصهيونية ، ولكن وسيلة لصرف الانظار عن تجمع عناصر الثورة فى الداخل ، وتبرير ضربها ومحاصرتها وتشتيتها ، انتقلت **بؤرة الحيوية الثورية** الى صفوف **الجيش** الذى تجرع المأساة حتى الثمالة . وقد اختبر فى ارض فلسطين ، وفى أرض القتال ، مدى وهن النظام كله . ولمس بتجاربه المرة الفساد المستشرى فى المستويات القيادية .. وكان فى أرض القتال قد اختبر نضاليته .. وأيضا قدرته على توجيه **الضربة القاضية** .

وقد استقبل المثقفون طرد الملك بحماس بالغ ، لانهم كانوا جميعا ملتقين حول ضرورة نفى ما هو قائم . ولكن عندما تصدت الطليعة الثورية لمباشرة أعباء السلطة الناجمة عن ازاحة السلطة القديمة تحرك المثقفون فى اتجاهات متباينة ، لانهم لم يكونوا ملتقين حول الذى ينبغى أن يحل محله . وقد **انفجرت الازمة حول طبيعة السلطة التى ينبغى اقامتها محل السلطة المخلوعة** . هل تستقر فى أيدى الطليعة التى أبعدت الملك وانجزت الثورة ؟ أم تعود الى الوفد ؟ أو الى الاحزاب القديمة « مطهرة » من العناصر الفاسدة ؟ بعبارة أخرى ، هل نحن بصدد ثورة . أم مجرد **عملية إصلاحية** . تصحيحا للاوضاع ، داخل الأطر التقليدية ؟

لقد أثبت المثقفون فى غالبيتهم الساحقة ، وعلى تباين اتجاهاتهم ، انحيازهم الفكرى الى

مكونات النمط الاجتماعي السابق ، وولائهم له باعتباره يصلح كأساس للتطوير ، على أن يعدل جزئيا بإجراءات مثل استبعاد الملك ، وتطهير الاحزاب وإجراء اصلاح زراعي يمس كبار الاقطاعيات المهددة للكيان الاجتماعي كله ، الخ .. ولكن بدون امتداد التغيير الى صميم المؤسسات الاجتماعية القائمة ، والقوى المهيمنة على تحريكها . ومن هنا كان المنطق السائد فى دائرة المثقفين ينطوى على نفى **للعملية الثورية** ، وعلى عدم الاعتراف **بالمشروعية الثورية** للسلطة الجديدة ، وعلى تقبلها كمجرد امتداد للقديم مع ادخال التعديلات التى تكفل له استمرار الصلاحية . **لقد تغلبت عناصر الترابط داخل دائرة المثقفين ــ فى مواجهة دائرة الثوار ــ على عناصر التناقض والتنافر بين اتجاهاتها المختلفة** . واتخذ التناقض والتنافر بين الدائرتين صورته الفجة فيما قيل عن تناقض بين « الضباط » و « المدنيين » ، مع العلم أن لا كل المثقفين ولا كل الضباط الذين تولوا إبعاد الملك ، قد انحازوا الى جانب **الاغلبية** داخل دائرتهم . وقد بلغ التناقض بين الدائرتين ذروته فى أيام مارس ١٩٥٤ .

إن جوهر الصراع على السلطة كان فى واقع الامر تعبيرا عن شك المثقفين ــ على اختلاف اتجاهاتهم ــ فى صلاحية الثوار الذين انبثقوا فى الجيش ، فى تولى مهام قيادة الثورة ، وانجاز التحول الاجتماعي الكفيل بعلاج مواطن الداء المجمع عليها ، ثم امتداد التحولات فى الاتجاه الذى كان ينشده كل فريق . من هنا ، مظاهر التملق التى لجأ اليها البعض . بهدف امتصاص السلطة « من الداخل » بجانب محاولات المعاداة السافرة بهدف إحباطها « من الخارج » . وكان أمرا بديهيا أن يفضى هذا الموقف الى اتخاذ الطليعة الثورية الاجراءات الكفيلة بتأمين سلطتها ضد القوى المعاكسة .

وقد تركزت الاهتمامات والجهود حول طبيعة السلطة الجديدة بتولى العملية الثورية ، بدلا من انصرافها الى الاسهام فى ممارسة العملية الثورية . والانزلاق الى مثل هذه الارضية ، من شأنه ان يدير الامور فى حلقة مفرغة ، وان يفرض التعامل بين الاطراف المتنازعة بلغة القوة لا بلغة المحاجة والمنطق ، ومن شأنه أن يفرز أزمات جانبية متتابعة مثل الازمة التى انفجرت بين من اطلق عليهم اسم « أهل الثقة » ومن أطلق عليهم اسم « أهل الخبرة » . ففى مثل هذه الظروف ، من هو الاجدر بتولى مواقع المسئولية ؟

والواقع أنه لم يكن هناك سبيل للخروج من المأزق الاباقدام السلطة الثورية فعلا على اجراءات تثبت جدارتها بالموقع الذى تحتله ، وتسحب الارض من تحت أقدام القوى المعاكسة ــ رغم تجمعها فى مواجهتها ــ بدلا من التوغل فى متاهات صراع لا مخرج منه . كان لابد من أخذ المبادأة فى نقل بؤرة التصارع من الذات الى الموضوع ، من السجال العقيم حول أهلية السلطة الى الممارسة التى تثبت هذه الأهلية والتى تطالب الجميع بالاشتراك فى تحمل المسئولية . كان لابد من نقل المعركة من أرضية المثقفين الى أرضية الثوار ، من أرضية التأمل الى أرضية التحرك والعمل . وبالفعل ، فبقدر الانطلاق فى العمل الثورى ، بنفس القدر ، سحبت الارض من تحت أقدام المثقفين المتحفظين أو المناوئين ، وأجبروا على الالتفاف حول منجزات الثورة ومنجزيها ، وبنفس القدر ، أمكن التمييز بين

من كان منفضا من حولها لاسباب أصيلة أو لاسباب عارضة ، لموقف من الثورة أو **لموقف من الثوار** ، **أمكن تكسير وحدة دائرة المثقفين فى مواجهة دائرة الثوار** ، **وانجذاب كل القوى الثورية للالتفاف حول قيادة الثورة بثوارها ومثقفيها** . وكان لتلاحق الانجازات الوطنية التى بلغت قمما تاريخية فى ١٩٥٦ ــ ١٩٥٧ تأثيرها الحاسم فى الموقف وبذلك ، لم تثبت **الطليعة** قدرتها على أن **تستولى على السلطة فحسب** ، **بل اثبتت اهليتها بأن تكسب هذه السلطة كل مكونات السلطة الثورية** ، التى ترسى فى وجه مقومات الهيكل الاجتماعى السابق ، بمؤسساته وقياداته التقليدية ، مقومات هيكل اجتماعى جديد ، أثبت مقدرته على تخليص أرض الوطن من الاحتلال ، وتحقيق الاستقلال الحق ، بل ومواجهة الاستعمار فى أخطر تحدٍ واختبار ، والانتصار عليه انتصارا حاسما . وباثبات الطليعة فى أشرف معركة أنها جعلت من السلطة فى ايديها أداة لغاية ، هزمت كل القوى التى ارادت من الاداة نفسها غاية .

وباندفاع الثورة فى هذا المسار ، وبانتقال المبادأة من السجال حول دروب الثورة ومسالكها الى الممارسة الثورية التى تقتحم الدروب ، وتفتح المسالك ، تشكلت الارضية الموضوعية الكفيلة بتخطى « أزمة المثقفين » ، وبحل التعثر الذى فصل دائرة المثقفين عن دائرة الثوار . **فقد برز مقياس موضوعى** تلتقى حوله الكلمة وبصلح كأساس للمحاسبة . هذا القياس هو **منجزات الثورة** . ففى مواجهتها ، كان لابد أن يعاد تراص المواقف وترتيب القوى . وتبددت المعالم التى تجمع دائرة المثقفين فى مواجهة دائرة الثوار ، ليتمايز داخل دائرة المثقفين ، الاتجاهات المناصرة للانطلاق الثورى فى مواجهة تلك التى تناوئه . وبقدر تعاظم الانطلاق ، وبقدر تنوع مظاهره ، وبقدر تطور طبيعته ، اختلفت لاتجاهات المناصرة وتلك المناوئة . وبقدر تصفية الاسس المادية للقوى الاجتماعية المعادية وبقدر افتضاح أمرها فى المعارك الكبرى التى تخوضها الثورة ، بنفس القدر ، انحصرت الركائز المادية للاتجاهات المناوئة . وارتدت أرضيتها أمام أرضية الاتجاهات المناصرة . وكان لهذه العملية المعقدة فى تطورها ، معالمها البارزة ، وتعرجاتها وانحناءاتها مع تطور مضمون الثورة الحتمى من اهدافها الوطنية التحررية الى اهدافها الاشتراكية .

فطالما كانت المعالم البارزة للثورة هى إنجازها **لمهامها الوطنية** ، وممارسة الضرورة التاريخية فى نيل الاستقلال الحق ، وتحقيق السيادة القومية ، تفتحت الامكانيات الموضوعية لتراص جبهة عريضة من القوى الملتفة حول هذه الاهداف ، والمناصرة لهذا الاتجاه . وانزوت التشكيلات المقابلة للسلطة **الثورية** ، **رواسب أو امتدادات** التشكيلات القديمة التى ما زالت تتطلع الى فرض كيانها الرسمى بصورة أو بأخرى . ولكن بخوض الثورة المعارك الاجتماعية الناجمة بالضرورة عن نيل الاستقلال الكامل وصونه فى وجه الاستعمار ، وبالذات معارك **التنمية الاقتصادية** التى فرضت نفسها فرضا لاقامة المنجزات الوطنية للاستقلال السياسى على دعائم راسخة من الاستقلال الاقتصادى ، لم يكن هناك مناص من ضرب مواطن الاستغلال ذات الراوبط العضوية برأس المال الاستعمارى ، وفى اعادة تنظيم الاقتصاد القوى بهدف تعبئة كافة موارد الاستثمار بصورة مخططة فى إطار قطاع عام ينطلق بأعلى المعدلات . وشقت بذلك الثورة طريقا نحو **الاشتراكية** . وكان من شأن هذا التحول الاجتماعى

إحداث قدر من الاضطراب فى صفوف المثقفين . حتى الوطنيين منهم الذين التفوا بقوة حول قيادة الثورة ، عندما بلغت معركة التحرير لحظاتها الحاسمة أثناء العدوان ، وبرز **اتجاه مناوىء الى اليمين** ، يقاوم التحول مضمونا ، ويناهض الاشتراكية حقيقة ، ويواصل التقاليد الفكرية التى أرسيت فى ظل الاستقلال الصورى المنبهرة بالرأسمالية وبمدنية الغرب والمتطلعة الى حذو طريق مماثل فى الانبعاث القومى . كما برز **اتجاه مناوىء الى اليسار** ، يناهض ملامح التحول شكلا ، ويتصوره حسب انماط معينة تخطتها الحياة مع التحولات العظمى التى طرأت على معالم المجتمع المعاصر ، والامكانيات الثورية المتفتحة أمامه . **وكان حسم هذه الخلافات يتوقف مرة أخرى على انجاز السلطة الثورية فعلا التحولات المنشودة** . فبقدر تكامل ملامح المنجزات الثورية فى اتجاه الاشتراكية ، تبددت الاعتراضات الشكلية وافسح المجال لتقبل هذه الملامح كأساس للتحول الاشتراكى . وبقدر انجاز التحول فعلا ، اهتزت الارضية الاجتماعية للقولى المناوئة ، وتراكمت الاحداث التى تؤكد حتمية الحل الاشتراكى ، وذبلت الحجج التى تحاول دحض هذا المنطق وافساح المجال لتوافد المثقفين افواجا الى أرض الاشتراكية وتبنيها كأساس للانبعاث القومى ، وانتقلت المعركة الى ميدان الاشتراكية نفسه ، تتقابل الاتجاهات المتباينة وتتصارع حول تفسير الاشتراكية وتحديد سماتها المميزة فى عصر ازدهارها فى التنوع عالمياً .

طريق التقاء الدائرتين وتلاحمهما

ان تداخل الدائرتين لتلاحما عملية لاتتم فى الفراغ ، وبمقتضى حتمية التحول الاجتماعى وحدها وإنما يتحقق وفقا لشروط معينة ، وفى اتجاهات محددة تجسد السمات المميزة لعصرنا ، عصر أزدهار الاشتراكية وانتصارها فى العالم الجديد .. ولا تتحرك العملية بمقتضى ضرورة ميكانيكية ، وانما تقسم بمحتوى اجتماعى وبحيوية مترامية الأطراف .

وكما برزت الثقافة — رغم التغثرات — كأداة فى خدمة الثورة ، تقف الثورة كأداة فى صنع الثقافة . وبانطلاق الثورة نحو آفاق تتجدد أبدا تثرى الثقافة نوعا وعمقا واتساعا ..

تغتنى الثقافة نوعا بتخطى « العقدة » المبددة لحيويتها ولازدهارها فى ظل الاستقلال الصورى المغلق لتبعية حقيقية . وذلك بتعلقها بمقاييس الرأسمالية ونواميسها كمثل أعلى تحتذيه ، وكنموذج ترنو اليه . والرأسمالية فى أرق صورها الاستعمار — هى مصدر عقمها وبلادتها وتدهورها . ان التحرر الفكرى من التقيد بطريق الرأسمالية المجدب يفسح المجال للتفتح على العالم المعاصر فى تنوعه ، ولإحياء الثقافة الموروثة بقيمها الاصلية التى أهدرها الاستعمار وجردها من محتواها . وبالفعل ، فبتحدد معالم ثورتنا ، وبانطلاقها الاعظم ، أمتدت ثقافتنا القومية عربيا وانسانيا ، وعالميا ، واشتراكيا . وتدخلت مع التيارات الاصلية التى تموج عالمنا المعاصر ، وتخطت الفرمانات التى تدين فكرا ، أو تنبذ فكرا لمجرد الاختلاف ، وبدون سجال أو حوار .

وتغتنى الثقافة عمقا بتقبل التنوع كاساس للاثراء والوحدة وبالتفتح على التجارب الانسانية جمعاء ، وبالامتزاج بحركة الثورة المعاصرة فى مختلف اتجاهاتها وتباين مظاهرها . وقد

تحررت ثقافتنا من قيود النمط الاوحد الذى كان يفرضه الاستعمار ليحتفظ بقبضته على الأفكار ، وليحول دون تنمية الفكر وانطلاقه . وقد صقلت فى معارك بناء مجتمعنا ، وتحولنا الصناعى المرتكز الى تطوير العلم وتنمية المهارات ، ومزج التكنيك مزجا مبتكرا وعضويا بمتطلبات التطوير الصناعي فى بلد متخلف بجانب المعارك الكبرى ضد قوى الهدم والحرب والاستعمار .

وتغتنى الثقافة اتساعا مع التحول الاشتراكي بامتدادها الى فئات اجتماعية أوسع باطراد ، وبامتزاجها بصميم الشعب ومواهبة الدفينة التى طال كبتها . وبذلك انطلقت مصادر الابداع ، وتنوعت منابع الخلق .

ان مستقبلا مشرقا ينتظر ثقافتنا الاشتراكية الممزوجة بتربة الوطن وتراثه القومى الأصيل فى مرحلة انطلاقتنا الثورية العظمى ، المطلة على عصر ترتد فيه عناصر الهدم والاستغلال ، ليتفتح الانسان ثوريا وانسانيا ، على أبعاد لا تحدها حدود .

١ ــ انظر حركة التاريخ المصرى بين ليلة ٤ فبراير وليلة ٢٣ يوليو « الطليعة » ــ العدد الثالث .

ثورة يوليو والسينما المصرية : من الصدام إلى التحالف

أحمد عبد العال

لو أن « ثورة » يوليو أتخذت من الجماهير التى من أجلها قامت شريكاً لها فى السلطة ومكنتها من حقوقها السياسية مثلما سعت إلى حل المسألة الاجتماعية واعترافها بحقوق العمل والتعليم والعلاج لكان لها شأن آخر ، ولو أن « الثورة » شاءت تثوير السينما المصرية وعملت على تغيير توجهاتها المعادية لها وللجماهير ، لتغير مصير الثوزة والسينما تماما .

والثابت أن احتكاك الثورة بالسينما والوقوف على اهميتها والتنبه لقدرتها على التأثير والانتشار الواسع النطاق ، توافر للثورة منذ الشهور الأولى من اعلانها ، والشواهد على اتصال الثورة والسينما قائمة ومعلنة ، والمؤكد ايضا ان شعارات الثورة التى روجت لها وخاطبت بها رجل الشارع كانت بمثابة خروج سافر على البناء القيمى للسينما وتحد صريح له، وبافتراض نظرى بحت لم يكن ممكنا لقاء « الثورة » التى جاءت على جناحى التغيير والتبشير بمبادئها الستة ، وسينما سلفية مغرقة فى الجهالة والتخلف وكان اصطدامهما واقعاً لا محالة وأمرا مقدراً لاشبهة فيه ، وهو مالم يحدث .

والحادث ان اصطدام ثورة يوليو والسينما المصرية بقى مجرد افتراض نظرى لم يكن هناك شواهد على صحته ، ذلك إن الثورة التى حرصت على تواجدها فى الحياة الثقافية وتمثلت اصداؤها فى الراوية والقصة والمسرح والشعر والفن التشكيلى والاغنية وكان لها حضورها المعلن ، قبلت وارتضت ــ بمحض إرادتها ــ بغيابها عن السينما وغياب شعاراتها التى لم تمثل ــ سينمائيا ــ التمثيل الحقيقى الذى يفى بدلالتها السياسية والاجتماعية ، وظل الانفصام الذى كان يجب على « الجمهور » عبوره بين الواقع المعاش بكل زخمه ، والواقع / البديل الذى يطالعه على

الشاشة المغرق فى مثاليته إلى حد الاغتراب الكامل ، شاهداً على مأساة الثورة التى هادنت سينما لم تتوقف ــ قط ــ عن ممارسة الزيف والتزييف ، وموقفها من الثورة لم يكن أفضل من موقفها من الجماهير .

ولكن ما هى المصلحة المشتركة أو النقطة الحاسمة التى التقت فيها الثورة مع السينما وعززت من تحالفهما وقضت باستمرار المصالحة بينهما حتى النهاية ، إلى ان جاء « السادات » إلى الحكم وقاد بنفسه الهجوم على الثورة ؟

ولعله تجدر الاشارة هنا إلى ان البدايات الأولى لدخول السينما إلى مصر جاءت مواكبة للاحتلال الانجليزى مصر [١٨٨٢] وبفارق زمنى ربما لا يتجاوز السنوات العشر ، وبما يجعل من الحديث « الشائع » عن وجود السينما الوطنية فى وطن محتل مطعونا فى صحته ، ولابد أن نشوء صناعة للسينما فى بلد خاضع لاحتلال أجنبى يلقى عليها بتبعات ومحاذير وقيود مجحفة وباهظة ، تنتهى بها إلى السقوط فى براثن السلطة وتبنى توجهاتها ــ أيا كانت ــ والدوران فى فلكها ، على نحو ينتهى بعلاقتها بالسلطة إلى تبعية كاملة لا سبيل إلى تجاوزها أو الفكاك منها ، وقد ترتب على وجود الاحتلال الاجنبى وقيام صناعة سينما ناشئة ووافدة لم تكن ملكت بعد اصولها الانتاجية وتوافرت لها مقومات استقلالها ، محددات قاطعة يأتى فى مقدمتها وأكثرها رسوخا فى تاريخ السينما المصرية الالتزامات التالية :

أولا : تأليه السلطة والامتناع عن انتقادها أو المساس بها وانسحاب الحصانة على رموزها المادية المعنوية وخاصة المؤسسة العسكرية والدينية .

ثانيا: سيادة توجهات النخبة الحاكمة وقمع التوجهات المعارضة أو البديلة .

ثالثا : استبعاد أى مظهر من مظاهر الوعى « بالوطن » أو الاهتمام « بشئونه » .

رابعا : غياب المسألة الوطنية .

وبقيام ثورة يوليو سقط عن السينما المصرية الخطر الخاص بالمسألة الوطنية واستقلال الوطن ومناهضة الاستعمار والملكية الفاسدة ، إلى آخر المصطلحات التى لم تعرفها السينما المصرية طيلة تاريخها الى ما قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، على استمرار الحركة الوطنية وتصاعد نشاطها ابتداء من ثورة ١٩١٩ ، ومرورا بالحرب العالمية الثانية ، وحرب فلسطين ، ونشاط الفدائيين فى القناة ، حتى حريق القاهرة آخر شواهد مجتمع النصف فى المائة القابع تحت الاحتلال .

فما الذى بقى للسينما المصرية بعد قيام الثورة ؟ وما هى التوجهات التى سقطت والتوجهات البديلة المعبرة عن مجتمع تحالف قوى الشعب العامل ، والتنمية المستقلة ، والتحرر الوطنى ، والتصنيع الثقيل ، وعمل المرأة ، والشباب الذى هو نصف المستقبل ، وغيرها من شعارات الثورة التى غابت تماما عن السينما حتى فى سنوات بزوغ الثورة وصعودها [١٩٥٦ ــ ١٩٦٦] فهل كان غيابها وليد صدفة أم كان الثمن الذى دفعته الثورة نظير غياب الجماهير أو تغيبها ، وكان فى غياب الجماهير هزيمة للثورة وسبب من اسباب انحسارها .

ان النقطة الحاسمة التى التقت فيه الثورة مع السينما تكمن تحديداً فى موقفهما من الجماهير ومسألة اشتراكها فى السلطة على وجه خاص ، إذ يندر فى تاريخ السينما المصرية وجود ما يدلل على موقفها من السلطة سوى الانحياز لها والدفاع وتبرير مسلكها على أى نحو كان ، وهو ما ينسحب بنفس الدرجة ــ على موقفها من الجماهير ، والإمتناع تماما عن الحديث عن حقوقها الغائبة أو دعوتها للدفاع عن مصالحها ، أو توعيتها ، فانحياز السينما المصرية للسلطة يقابله عداؤها الشديد للجماهير وإنكار حقوقهم السياسية إنكاراً تاماً ، ومن ثم كان غياب الثورة وشعاراتها عن السينما المرادف الموضوعى لانشطار وعى الثورة بين إيمانها بالحقوق الاجتماعية وتقاعسها الثابت والمستمر عن تمكين الجماهير من امتلاك تنظيماتها الشعبية المنوط بها الدفاع عن مصالحها وحظر الحركة عليها حظراً شاملا .

والمثير ان توجهات نخبة مجتمع النصف فى المائة كما عبرت عنها السينما المصرية ما قبل الثورة بقيت مؤهلة ــ دون تغير بذكر ــ للتعبير عن مجتمع تحالف قوى الشعب العامل ، وكانت لها الغلبة ولا عزاء للثورة .

والمقرر ان مراسم المصالحة بين الثورة والسينما جرت وقعائها منذ اللحظات الاولى من اعلان الثورة ، وقد سارعت السينما فى عدد من الأفلام إلى اعلان مبايعتها لحركة الجيش المباركة وقدمتها كخاتمة سعيدة للقهر الاجتماعى والادبى الذى رزحت تحته الأغلبية الصامتة ، حتى ان فيلم« **الأرض الطيبة** »اخراج « محمود ذو القفار » [١٩٥٤] وفيه تتنازل ابنه الباشا عن ميراثها من الأرض لصغار الفلاحين ابتهاجا بالثورة واعترافا بها ، تكرر بنفس المقدمة والنتيجة فى افلام عديدة نذكر منها فيلم « ارضنا الخضراء » اخراج « احمد ضياء الدين » [١٩٥٦] وايضا فيلم « ضحايا الاقطاع » اخراج « مصطفى كمال البدوى » [١٩٥٥] . التى عرفت ــ فى حقيقتها ــ افلاما دعائية لم تفد الثورة بشيء وعجزت عن استخلاص مغزى وعمق التحولات التى احدثتها الثورة .

ولعل سلسلة افلام « **اسماعيل يس** » **التى عرفت باسمه فى سابقة هى الأولى من نوعها فى تاريخ السينما المصرية وتوالت تباعا : « اسماعيل يس فى الجيش » [١٩٥٥] ، « اسماعيل يس فى البوليس » [١٩٥٦] ، « اسماعيل يس فى الاسطول » [١٩٥٧] ، « اسماعيل يس فى بوليس حربى [١٩٥٨] ، « اسماعيل يس فى الطيران » [١٩٥٩] على سذاجتها كان لها أثرها فى « تخليق » صورة شعبية لرجال الجيش الذين كانوا فى حاجة الى من يقدمهم إلى المجتمع « المدنى » باعتبارهم منقذيه والعاملين على نهضته والمدافعين عن حقوق الممتحين له .**

بيد ان السينما المصرية كانت أسبق فى فهم واستيعاب التكليفات التى فرضتها الثورة وتقدير الحدود القصوى التى ستقف عندها فى مناهضتها للعهد البائد ، على أن تقديم ثورة يوليو باعتبارها انجازاً خالصا لرجال الجيش فحسب تجلى أوضح ما يكون فى فيلمين هما « الله معنا » اخراج « احمد بدرخان » [١٩٥٥] ، و « **رد قلبى** » اخراج « عز الدين ذو الفقار » [١٩٥٧] وقد خلصا إلى نتيجة واحدة تقضى بمصالحة الثورة وطبقه الباشوات وكبار الملاك التى

اسقطتها ، والا فما معنى مكافأة بطل فيلم « الله معنا » ضابط الجيش بزواجه من ابنه عمه الباشا والتى تطوعت بدافع حبها له ـ بالتآمر على والدها وسلمته بيديها إلى حبل المشنقة ، وما الذى يعنينا من قصة حب بطل فيلم « رد قلبى » مع ابنة « افندينا » والتى تعود جذورها إلى طفولتهما المبكرة ! وتلازم انخراطه فى العمل الوطنى مع استمرار وتصاعد علاقته العاطفية واتفاق شعوره واخلاصه الوطنى على مصلحة مشتركة يكسب بها ومعها فتاة احلامه وشرف انتمائه للثورة المباركة . إن تحليل الفيلمين المشار لهما يقودنا إلى ملاحظتين على قدر كبير من الأهمية :

أ ـ أن صعود البطل (بل المؤسسة العسكرية) لن يحول دون مصاهرته للطبقة التى ثار عليها وأطاح بها .

ب ـ ان استئثار ضابط الجيش وشقيقه ضابط الشرطة فى فيلم « رد قلبى » بالاضواء يعزز من الطابع العسكرى لثورة يوليو ويدلل من زاوية اخرى على هامشية وضعف المجتمع المدنى .

○ ○

ولكن ماذا يفيد التعويل على حدث تاريخى « الثورة » وتقديمها على انها وحدها كافية وبغير جهد لإقرار الحقوق وانهاء المظالم ؟ وإلى ماذا يؤدى استبدال القمع السياسى والإجتماعى بمغزى اخلاق ينهض فيه « الباشا » بدور الشرير الذى لابد ان ينال جزاءه ؟ وما معنى غياب الفعل وانعدامه فى معسكر المستضعفين فى الارض وربط مصيرهم « بثورة » لم يكن لهم فيها دور يحفظ عليهم حقوق الشريك ، والذى لم يتح لهم ابدا ؟

المعطيات المتوافرة عن مبايعة السينما للثورة واعلان مباركتها لها تقودنا إلى النتائج التالية :

١ ـ ان تقديم الثورة على أنها نهاية لكل ظلم ونيل لكل مطمح ما هو إلا تبسيط مخل وفادح لمشكلات مجتمع ما قبل الثورة ، والذى لم تكن الثورة [غليه] سوى بداية مفترضة لعمل طويل وشاق وليست نهاية له .

٢ ـ ان الالحاح على المغزى الاخلاق ـ دون سواه ـ فى إدانة رموز مجتمع النصف فى المائه كان له اثره فى تهميش البعد السياسى للمسألة الاجتماعية حتى بدت الثورة معه وكأنها جاءت بتوزيع أقل ظلما للثروة ، ولكنها لم تكن مهيأة للمضى الى أبعد من ذلك .

٣ ـ إن سحب المبادرة من الجماهير والحرص على بقائها فى موضع رد الفعل وتصدير لقائها بالثورة لقاء مبايعة وليس دعوة للمشاركة لم يكن سوى محاولة لتحيدها اتى ثماره فى غيابها عن السلطة وتحريمها عليها .

أما عن شعارات المجتمع الناهض مجتمع الثورة التى شاعت واستقرت فى أذهان الجماهير ، فكلما كانت تخاطبها بالحقوق الغائبة التى ردت اليها ، والاجحاف المادى والأدبى الذى رفع عنها ،

والنخبة الفاسدة التى سقطت والنظام الذى تهاوى وتوارى امام « طليعة » قوى الشعب العامل ، وليس أخيرا « ارفع رأسك يا أخى » فقد ذهب عهد الاحتلال ومعه الاقطاعيون والباشوات وجاء عهد جديد مبشرا ونذيرا ، على ان تلك الشعارات أيا كان حظها من الجدية لن نجد لها أثرا يذكر فى الانتاج السينمائى ما بعد الثورة بما يضعنا اما احتمالين :

الأول : أن هناك مصلحة قائمة من غياب تلك الشعارات بكل رموزها من اكثر وسائل الاتصال انتشارا واخطرها نفوذاً بين الجماهير .

الثانى : ان تلك الشعارات لم تكن فى حقيقتها سوى بالونات دعاية وتواجدها على الشاشة كان من شأنه ان يلفت الإنتباه إلى طبيعة التوجهات التى تحكم علاقة السلطة بالجماهير ، وهو ما لم يكن مرغوبا فيه .

ولكن من هم نجوم مجتمع الثورة الذين قدر لهم شغل شاشات العرض طيلة سنوات الثورة ؟ وهل تغيرت صورة البطل فى افلام ما بعد الثورة عن ما قبلها ؟ وهل تمثلت الجماهير فيما كانت تشاهده ويعرض عليها همومها وطموحاتها ؟ والسؤال الآن هل كان مجتمع الثورة من الصلابة والمناعة بحيث يحول دون اختراقه ؟ وهل كان قادراً على فرض قيمه والدفاع عنها ؟

لم يكن هناك ما يفرض على السينما المصرية ويلزمها بالتخلى عن نجومها المفصلين من البرجوازيين والتكنوقراط والاثرياء الجدد من اهل « الثقة » الذين ظلوا على صدارتهم ودانت لهم السيادة فى ٩٩ ٪ من مجمل الانتاج السينمائى ، فى الوقت الذى اختفى فيه العمال والفلاحون شركاء حصة ال ٥٠ ٪ ولم يعقد لممثليهم بطولة فيلم واحد ، وتواترت الأفلام التى عقدت بطولتها لطلبة وطالبات الجامعة [جيل الثورة] بشكل لافت للنظر ، على ان الصورة التى قدمت عنهم تدينهم بالسطحية وتشى بوقوع ممثلى الثورة ورموزها الحية فى دائرة اللاانتماء وتجهيلهم سياسيا ، على نحو ميل بقصص الحب المكررة التى شغلوا بها إلى مستوى الفعل المدبر لاقصائهم وتبديد طاقاتهم واعتقالهم فى مسارات التطلعات الطبقية وأحلام الوفرة فيما كان يأمله الطالب المعدم ابن القرية أو الحارة على حد سواء من الانتساب لطبقة زميلته التى تفوقه ثراء ونفوذاً أو العكس وقد سدت سبل الترق الاجتماعى وبقى منفذ الصعود طبقيا بعلاقات النسب والمصاهرة السبيل الوحيد للخروج بالصراع الاجتماعى من أزمته ، فهل هذا ما استهدفته الثورة ؟ واذا كان حال جيل الثورة وابنائها هكذا ، فما هو الجديد فى أزمة « محمد أفندى » بطل فيلم « **العزيمة** » اخراج « **كمال سليم** » [١٩٣٩] ومشكلة لم تحل .. وفراره من الحاره لم يقدر له ألا بمعاونة الباشا ، نعم الباشا !!

أليس من المثير ان الافلام التى تناولت قضايا الفلاحين والقرية المصرية فى الفترة ١٩٥٢ ــ ١٩٧٠ أى على مدار ثمانية عشر عاما تقريبا لم تتجاوز الأربعه ، وقد جاءت كلها بعد الهزيمة ، هزيمة الثورة ، وليس قبلها ، وهى تباعا : « جفت الأمطار » اخراج « سيد عيسى » [١٩٦٧] ، « يوميات نائب فى الأرياف » اخراج « توفيق صالح » [١٩٦٩] ،

« حكاية من بلدنا » إخراج « حلمي حليم » [١٩٦٩] ، « الأرض » إخراج « يوسف شاهين » [١٩٧٠] ، على حين لم يحظ العمال بفيلم واحد ، ولم ترد بشأنهم عن الفترة ذاتها اية رسالة ، ولو على سبيل السهو ، وتلك ظاهرة يصعب تمريرها هكذا ، دون ان نستخلص منها نتائجها والدروس المستفادة .

ربما كان من الضروري إيجاد نماذج فيلمية نستوضح معها ملامح مجتمع الثورة ، والقوى الفاعلة فيه ، والتوجهات السائدة لا المعبرة عن خيارات السلطة فحسب ولكن بالقوانين التى ترسم أدوار القوى الاجتماعية وتأمن مصالحها ، وسوف يكون اختيارنا من الانتاج السينمائى عن الفترة ١٩٦٠ / ١٩٦٣ وهي السنوات الثلاث الأولى من الخطة الخمسية الاولى [١٩٦٠ — ١٩٦٥] التى دفعت الثورة فيها بأهم منجزاتها على المستويين الاجتماعى والاقتصادى . والفيلمان اللذان وقع الاختيار عليهما هما : فيلم « **الناس اللي تحت** » إخراج « كامل التلمساني » [١٩٦٠] ، والثاني « **الأيدى الناعمة** » إخراج « محمود ذو الفقار » [١٩٦٣] ، الأول المفترض انه يمثل تيار الواقعية باعتبار ان مخرجه عضو ومؤسسى جماعة « **الفن والحرية** » التى تأسست سنة ١٩٣٩ وضمت عددا من الفنانين التشكيلين اليساريين ، اما فيلم « الايدى الناعمة » فيمثل تيار السينما السائدة اكثر تيارات السينما المصرية رسوخاً وأخطرها شأنا ، ولنر على ماذا اتفقا ؟ وفيما كان اختلافهما ؟.

يشير فيلم « **الناس اللي تحت** » إلى الانفراجة التى شهدتها الطبقات الدنيا وازدياد رقعة التمثيل السياسى للفئات التى صعدتها الثورة ، وقد تمثلت شخصياته التغير الاجتماعى والطبقى الذى حدث لها على هذا النحو : يصعد الارستقراطى السابق من البدروم إلى أعلى زوجا لصاحبة البيت الثرية ، ويرحل الفنان التشكيلي وبرفقته ابنة الكمسارى ذات التعليم المتوسط [ويمثلان معا جيل الثورة] عن البدروم طلبا لحياة جديدة بعيدا عن البدروم بكل ايحاءاته الطبقية والسياسية ، ومعها الخادم والخادمة اللذان بادرا بالفرار .

على ان ما يثير الدهشة هنا المصير الذى انتهى اليه « الكمسارى » ممثل العمال وقد حكم عليه بالبقاء وحيدا — دون سواه — فى البدروم ، وكأن لعنة حلت عليه واطاحت به من المستقبل الذى اتسع للجميع ولم يكن له نصيب فيه ، ويلاحظ كذلك ان الفيلم وقع اختياره على الفنان التشكيلي لكى يقوم بتمثيل الثورة ، أى ان الفيلم كشف — بوعى أو بغير وعى — عن وضعية العمال فى ظل الثورة وغيابهم سياسيا رغم حصة ال ٥٠ ٪ التى منحت لهم مناصفة مع الفلاحين .

ويدهشنا فى فيلم « الايدى الناعمة » ولعه ببحث وتقصى مصير احد امراء الاسرة الملكية الذى يعيش فى قصره الفسيح يعانى الوحدة والفاقة بعد أن حيل بينه وبين أمتيازات طبقته التى سلبته الثورة أياها ، والذى يهمنا من الفيلم كله مشهد النهاية : ونرى فيه الأمير السابق وهو يقوم بالشرح والتعليق على معالم مصر الثورة لمجموعة من السائحين يستقلون اتوبيسا نهريا ، أى ان الحديث بلسان مصر الثورة آل إلى ممثل الملكية المستبدة ، ليس لذلك فحسب ، بل وقبوله عضوا منتجاً ومواطنا

مثاليا فى مجتمع الثورة .

فما الذى بقى للجماهير ؟ بقى لها ذلك المشهد البانورامى الذى لم تلتقط عدسته سوى مبنى التليفزيون [لسان الدولة] والفنادق الفاخرة التى تطل على النيل بعيدا عن بؤس وشقاء القرى والنجوع ، الكادح اهلها ، والغائبون إلا عن صناديق الإقتراع التى لم تقل نسبتها عن ٩٩ ٪ على كثرة الاستفتاءات ، وتغير السياسات .

واجمالا يمكن القول ان ممارسات السينما المصرية فى الفترة من ١٩٥٢ ــ ١٩٦٨ ، اى من الاعلان عن قيام الثورة وهزيمتها ، انتهت الى النتائج التالية :

١ ــ ان كل الافلام التى حاولت التعبير عن الثورة تبنت دعوة المصالحة بين الثورة والطبقات التى اسقطتها .

٢ ــ ان مجتمع الثورة لم يجد من يعبر عنه وبقى غائبا عن الشاشة التى ذخرت بمعارك الماضى وكأن النضال ضد الفقر والجهل والتخلف لا يرقى الى اهداف العمل الوطنى .

٣ ــ لم يرد فى الخطاب السينمائى طوال حقبة الخمسينيات والستينيات اية مفردات مغايرة تعكس الايمان بالعلم أو الدعوة إلى بطولة « الجماعة » عوضا عن البطل « الفرد » أو الخروج من قيم سلبية الى أخرى إيجابية ، الأمر الذى أدى بالثقافة والوعى السائد الى المزيد من تخلفهما وانغلاقهما .

٤ ــ غياب الوعى السياسى بكافة شواهده وصوره وكأن الانتماء للوطن وليد اللاوعى وليس الوعى به بتاريخه وتراثه الوطنى .

٥ ــ ان الانتاج السينمائى ظل فى مجمله انتاج دولة وتوجهات سلطة وايديولوجية التنظيم السياسى الواحد .

على أن أفدح ما فى الأمر أن رأيا فى المستقبل لم يعلن ، وان الدعوة للعمل سعيا من أجله لم تخرج عن صمتها ، وان التبشير به لم يرد على خيال أو قلب بشر ، وقد ولى الجميع وجوهم قبل الحاضر الذى لم يتجاوز حدود ماض سقط وانتهى .

■ استدراك ■

قلنا فى تقديم مسرحية « يجور بوليتشوف وآخرون » للكاتب الروسى العظيم مكسيم جوركى ، التى ترجمها د . عماد الدين أبو طالب ، ونشرناها فى العدد قبل السابق (٣٩) ، أنها لم تنشر من قبل بالعربية . والحقيقة أنه قد اتضح لنا أن المسرحية قد سبقت ترجمتها إلى اللغة العربية ، وصدرت ضمن المؤلفات الكاملة لجوركى (المجلد ٣) ، عن دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر بسوريا ، ترجمة د . فؤاد أيوب وسهيل أيوب .

ونعتذر للقراء عن هذا الخطأ غير المقصود .

قصص

الجذور المستحيلة

فوزية رشيد

(١)

البداية كانت هناك .. في تلك البقعة الداكنة من ذاكرته ، الجبل والهاوية ، شجرة سرو وقبر كئيب .

السكون يلفه ويصيبه بذاك الخوف الدائم من المجهول . أليس من الممكن أن تضمحل تلك الرؤى السوداء ليبدأ التفكير فيما هو أجدى به أن يفعله ؟!

ينتعش توقه للخروج من ضيق الدائرة الى مساحة الامطار والضياء .

البحر يشعره أن لغز الفرح في عروقه سينتهي يوما ما !

السماء تفعل ذلك كلما صعد بناظريه اليها ، الأرض أيضا ، والإخضرار الرائع يولّد فيه احساسا مبهما أن كل شيء مآله الاندثار !

السمفونية الخامسة لبيتهوفن تفعل ذلك !

ان ذاك الاحساس بالهدوء والفرح الذى يعتمل في نفسه حين يتلقى نظرة حب أو ألفة رائعة تصيبه بالحزن سريعا لأنه ومنذ أن خرج من البقعة الداكنة تلك أصبح يفكر أن مثل تلك اللحظة ترحل سريعا والى الأبد !

كم سرح بعيدا وهو يتأمل فيما حوله ، تساءل : لماذا هم هكذا صاخبون ؟!

والعتمة ! لماذا تحفر كل شيء حوله ؟!

وتلك العناوين البارزة لمجموعة من المهدئات ، فاليوم بكل درجاته ، ليكسونتيل .. واحد ونصف ملجرام ، لاريوس ، إمسدايل الى آخر تلك القائمة الرهيبة من الخدر البطيء وبعدها كل شيء ساكن كشريط سينمائي صوّر بالحركة البطيئة ، ثم جرعة أخرى ، واخرى ، وحتما هذا ليس كل شيء !

في تلك العتمة الداكنة كان يرحل في عوالم جديدة من الاشراق والبلّور والبنفسج ، أما الآن !

يشعل لفافته ، يسحب نفسا عميقا ..

كيف مرت تلك السنوات الطويلة ، وأين أودعته ؟!

الخيال يجنح به ، تلك الهدأة الرائعة تدخل في عمق الأشياء وتفاصيلها ، ويمر الوقت سريعا ، يكبر عطشه ، شيء ما أكثر من ذلك يريده !

يعاوده الحزن والظلام الذى يخشاه كثيرا ، جميع الاشياء تتساوى في ستره ، تصبح لونا واحدا ، أسود ، رديف الشيء الآخر البغيض .. الموت !

عناوين الجرائد البارزة ونشرات الأخبار والوفيات . تلك التحليلات والشروح الغريبة حول الدول النامية والسيقان الذابلة أو العارية ، كل شيء يجد انتحاره الأمثل بطريقة ما !

أهذا ما كان يموت شوقا لرؤيته ؟!
حتما ليس هذا كل شيء ! الزنزانة أرحم بكثير !
لبرهة يقف مشدوها ، الجنون يبلغ مداه في الذاكرة :
هي ضجرة لسبب ما ، تطلب أن يخرج معها ، يفعل .
تتمعّن في وجهه ، تسأله :
ــ كيف غدت سحنتك هكذا تفتقد رونقها المعتاد ؟!
ــ أليس من الأجدى أن تسألي كيف أصبحت أفتقد رونق ذاتي ؟!
تتطلع ببلاهة ، لا تضيف شيئا !
يوم آخر من أيام الاسبوع القصيرة ، لا فرق ! تتنازعك تلك الرغبة الجامعة للبكاء ، تنطلق موسيقى ما ، رأسك خارج النافذة ، الفضاء الشاسع يحتوى كل شيء بشموخه ، ينتابك شعور خاص ، أنك شيء بسيط جدا في هذا الكون ! وانه لا داع لكل هذا التفكير والحزن ، تتنشق الهواء ملء صدرك ، وتفترش مكانا في أحد الزوايا الخجلة منك ومن بكائك الذى ينتابك من جديد !

أخبرتك مرة والوحدة تفترش أجواء عريضة في المساحة المتوزعه في الذاكرة .

ــ لا أملك سوى أن أحبك .
كيف بامكاني أن أفسر هذا الشعور الغريب . قلت لها :
ــ أليس من الأجدى أن نفعل شيئا تجاه الموت المحيط بنا ، ظننت ساعة أن خرجت أن الأضواء



تغطي مساحة الحلم في رأسي ، وأن السنوات غيرت شيئا ولم يضع عمرى هناك هدرا ! يبدو انها سمعت جملتي الأولى ، قالت يائسة :

ــ أنا أحدثك عن الحب ، وانت تفكر في الموت !

ثم تلوك تلك الفكرة الغريبة ، واجابتك غير المتوقعة .

تضيف اليها :

ــ لا فرق ، أن نحب ، أو أن نفكر في طريقة ما للخلاص ، كلاهما تعويذة من أجل الحياة ، لم أخطىء اذا !!

(٢)

كفرس جامحة فكّ رتاجها يهرول بعيدا عن أضواء الصخب في المدينة ، وجهته كانت البحر ، هناك سيجد العالم الذى يريده ، بعيدا عن الضجيج وأنوار النيون المتلألئة والسيقان العارية !

ذهنه متوقد ببراعم الحلم ، يحاول أن يقرب المسافة بينه وبين مهجعه الأخير وكأنه يلوذ بالفرار من

وحش فغر فمه قريبا منه يحاصر يقظته في كل مكان ، يود الآن أن يعيش وحيدا رغم أن الوحشة تنخر عظامه فؤوسا لا ترحم .

السماء قاحلة من النجوم والقمر في آخر مدار له .

العرق يتصبب غزيرا من أطرافه ومن شحوب وجهه المتغضن في حكلة الظلام . ود لو يتدثر بدفء الهدوء الذى اعتاده هناك رغم مخالب جلاديه في تلك الزنزانة الكريهة . هناك لم يكن يشعر بأية مطاردة أو قلق أو انتظار ما سيحدث له بعد كل دقيقة .

وكالتماع البرق في السحب راودته صورتها . ما بالها تطلق عنفوان الرياح في وجهي ؟! **لم أعد أحملها أو أحتمل أى مخلوق يشعرلي بعجزى .**

الشهور تمر دون وظيفة ، دون ورقة سفر ! ودون مشاعر متوازنة ..

خطواته تقترب رويدا من الشاطىء المهجور والسفن العارية تستكين كهياكل أسماك خرافية جافة هجرها البحر . ينظر اليها بيأس ، فكر انها تدعوه للهجرة في اللجة البعيدة ، هناك حيث أعماق الأسرار وغموضها الخالد .

يتأملها بحزن ، هو لا يملك الآن قدرة الولوج في مغامرة جديدة . البحر حوله نائم متسع يدغدغ شيئا ما ينساب في داخله ، يعلو وجيب قلبه بدقات متلاحقة ويشعره نشازا يربك إندغام الشاطىء بالرمل تحت قدمه .

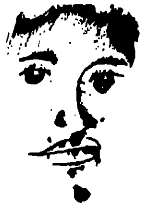
تلك السنوات الطويلة هناك هرست كل الأحلام وأزاحت رونق الأشياء وملامحها لتبدو في قتامة العتمة التي هو فيها . الحياة لا تتكشف تلك اللحظة الا عن بؤرة سقم كريه . الموج يتلألأ منسابا على شاطئه الممتد فسيحا في الجهات الثلاث ما عدا الجهة الرابعة المؤطرة لتلك النقطة الأفقية والنائمة في السماء وضبابها القاتم كخط من الأزرق .

« أيها الرائع ، ايها البحر ، انك لا تشبه أحدا فأنت الشيء الوحيد الذى لم يستطع الرعب أن يدخله ، دون بشر قساه أو سلاسل صدئة ! حر كالهواء ، **جميل كأنت** ! » .

سرب طيور يحلق في سحب الفضاء ، في الجهة الاخرى تطالعه كتيبة البيوت الهرمة واللون الأصفر يغطي الحي بأكمله . يرمق عجوزا مستكينا في الزاوية يحدق هو الآخر في البعيد وأسى السنين يطل من عينيه المغبرتين ، يسترجع الوحشة التي كانت تقطنه هنا ، يتساءل كيف كانت تشمخ عبراته وتندثر الأحزان بانتظار الحلم ويشع المكان الضيق رغم كل شيء ببريق أمل يجيء ولا يجيء !

رأسه يستدير صوب المدينة الناعسة فى الليل ، هيكل شبح ما يخطو ببطء مقتربا منه ، تغيب دهشته ، الشبح يكشف عن وجه امرأة يتفصّد عرقا ، لم يستطع أن يرى دموعها الممتزجة بحبات

الماء المنسابة فوق وجهها .



بذهول يسألها :

ــ فاطمة ! كيف عرفت مكاني ؟!

لم تعر سؤاله أي انتباه .

ــ هل لك أن تدعوني للجلوس ؟

تعقب دون مقدمات :

ــ أنا حزينة مثلك !

يرد بضيق :

ــ لم أقل بأني حزين !

وكالاعصار الذى يكتسح ملامح المدن الرابضة قرب البحر اكتسحه ألم مجنون . يسند رأسه فوق ركبته ، لا يبدى أى حراك .

تقترب منه وتقول :

ــ ألهذا الحد فقدت إيمانك بحبنا ؟!

لم يرد . طفل يركض قرب الشاطئ ، يقترب منهما ثم يبتعد مسرعا ، ود لو يحضنه ويدثره بالقبل .

ثم بعد صمت طويل :

لا أريد تكرار ما قلناه طويلا .. أنا فقط لا أستطيع فعل شيء من أجلك .

ردت بغضب :

ــ تريد اذا أن تثبت العجز الذى أرادوه لك ، حتى الحب .. يقاطعها :

ــ بامكانك أن تبدأى دوني .

ــ البدايات جميعها كانت تنتهي اليك !

كزوبعة فجائية يركض الحزن في دروبه الضيقة ، يحدق فيه ويقتحم بصمته كل الأجواء المترامية على بعد مساحة الأرض .

« أبدأ من جديد ، أبدأ خذلانا آخر ، أبعد كل الذى كان ، الحنين والشوق المدمر لآخر وريد ، أيها البائس المجنون ، تصدق أنني أحبك ! » .

لم تنبس بكلمة وانما تركته وحيدا دون وداع .

(٣)

كان متعبا عندما وزع أطرافه على المقعد المتهالك بالغرفه رسم شيئا فوق الورق ، مجزرة ضبابية يبرق فيها ضوء ساطع يشق السحب من منتصفها .

صوت يناديه .

أبي ؟!

تدارك أن أباه قد مات منذ زمن بعيد ، رحل فجأة كرحيل لحظة ألتماعه ، وكبغتة انفصال

العشب عن ترابه في موسم الحصاد ، تركة وحيدا ، وحيدا .

يخرج من لون غرفته ، يدخل ألوان الشارع ، البحث المضنى دون جدوى ! يدلف في المبنى القريب من شارع النيون واللافتات العريضة .

ــ نأسف ، لدينا نادل لا نحتاج غيره .

صورة أمه تطارده هذه المرة !

تذكّر كيف مرّة دخل وجه أمه في الحلم ، نتوءات عظامها تمزقه أشلاء ، ظلت تلح في طلب السماد وبضع حبات قمح بيديها ، لم يدرك وجعها . غاب برهة في الغياب ، بعدها كانت الحبات قد تناثرت ووجهها دخل غيبوبة الفناء .

يقرأ لافتة أخرى ، يذهب وراءها ، يكتشف ان كثيرين غيره سبقوه اليها ، لم ينس ايضا صورته المطاردة في الأوراق الرسمية !

الزقاق الترابي يتمدّد متعرجا أمامه ، خطواته تتثاقل ، يطوف قرب روث بقر يزكم أنفه ، أخيرا ينجح في الوصول الى غرفته ويتمدّد على كرسيه المتهالك . تعبه لم يسعفه أن يرى الوجه المقترب منه .

ــ فاطمة !

يدفن رأسه فى صدرها . يهمس :

ــ أحبك .

تفرست فيه بحنو وقالت :

ــ بامكاننا معا أن نبني الغد بالعرق والياسمين !

(٤)

كل ما حوله دون اضافة تذكر أو تغيير . البحر ، الأزقة . السيقان العارية وأقدامه الملتوية في البحث .

شيء واحد كان قد تغير بالنسبة اليه . لم يعد قلبه يخفق أو ينتفض كعصفور جريح ، وحيث اعتاد أن يجلس وحيدا يفكر ، جلست هي بقربه تتأمل معه هدوء المكان والرمل المتناثر حبات روعة وألفة . التمعت في عينها أنوار السماء الذائبة في ضياء البحر المشع في أمسية قمرية رائعة . ضحكت ، خال ضحكتها منسوجة من الأنوار ، احتضنها ودثرها بالقبل . تعلو وجهها ابتسامة خضراء ، يبتسم هو الآخر . عيناه ثابتتان على وجهها وشعور بالانتصار يزهر فى قلبه .

قال لها :

ــ سأحاول مرة أخرى وأخرى !

غزتها حدائق الفرح ، إصرار عميق الجذور يشرئب في وجهه و .. تبزغ في رأسه شجرة ميلاد خضراء ، ويلتحم الحب بالموت في الذاكرة ، فلم يعد هناك ما يخيف ، انما عيناه تشعّان بوهج جديد .

عيسى والكتاب الدورى

صالح الصياد

فى الذكرى الأولى لرحيله ، ننشر هذه القصة للكاتب **صالح الصياد** ، وقد كتبها عام ١٩٨٥ . وقد صدرت لصالح الصياد مجموعة قصصية وحيدة بعنوان « **الخروج من غرناطة** » **عام ١٩٨٦ . تحية له فى ذكراه الأولى ، الفتى ، ابن القرية المخطوف** .

الاسم فى البطاقة العائلية « عيسى موسى مرجان » واسم الشهرة غير المكتوب (سوكارنو) لذلك فهو يحاول تقليده فى غطاء الرأس والسترة .

الديانه غير واضحة والكتابة متأكلة من العرق .
الجنسية مصرى .
محل الاقامة .. شارع البورصة . ميدان البورصة . .
فصيلة الدم .. (أو)
المهنه .. بدون عمل .. وواقع الأمر غير الثبوت

أنه المدير المسئول لمخبز « أبو دومة » بمرتب يومى عشرة جنيهات بخلاف (الجراية) ، رغم أنه غير مسند اليه أى عمل ، وزير بلا وزارة كغيره من طبقة « الفدائيين » .. أجرهم مقابل خلو بال المعلم ، وليرتاح من هم القضايا ..

لكن جرى العرف أن يتحمل صاحب المخبز مصاريف أسرة المدير حال غيابه على ذمة التحقيق أو لتنفيذ عقوبة بدنية .
والإجابة عن سبب خلو الهوية من المهنه هو استعداده المطلق لمغادرة البلاد لأرض الله الواسعة هربا

مع أى ترحيلة ، ولأى مهنة .

سأله محرر محضر الاستيفاء ، وهو يسطر إجابات جاهزة من عندياته ، ويطرح عليه سؤالًا خارج التحقيق ، وغير منتج فى الدعوى ، وليس مطلوباً .

ـ ديانتك يا عيسى .

يضحك (سوكارنو) ضحكه مخنوقة ، وهو يعلق كما يفعل كل مرة ، ويشير باصبعه لإثبات ذلك فى التحقيق ..

ـ (درُزى) ..

يسأله ورأسه فى الأوراق ، ويده ترسم الحروف ، بلا تفكير .

ـ (الراتب) لم يصل البيت يا عيسى يا سوكارنو ..
ـ زمانه وصل
ـ على الله يكون مطابق للمواصفات ، مضبوط الميزان .. وكامل الاستدارة .

يعتدل (سوكارنو) بثقة ، وكأنه المدير الفعلى للمخبز ولا يرد .
يسأله عيسى بدلال ، ومعلمة ، يشوبها الخوف والرهبة .

ـ الكتاب الدورى وصل يا بيه ؟!
ـ كتاب إيه يا عيسى يا مرجان ؟!
ـ الخاص بتأجيل قضايا المخابز لأجل غير مسمى .
ـ كيف علمت يا عيسى .

يتبسم (عيسى مرجان) فى خبث ؛ كما لو أحيط بكل شىء علما ، خاصة أمور المخابز .. أليس وزيراً بلا وزارة .. ويشير بسبابته إلى دماغه صوب نتوء الوشم المفضوح ، رغم إزالته بماء الخل المركز تاركاً أثراً لطير فرعونى يتيم الجناح مجهول الأسم ، ويحمل على كتفه قذارات العالم ..

• • •

أرسلت الأوراق معروضة على النيابة بلا استراحة . « .... يفرج عنه إذا دفع ضمانا مالياً مائة جنيه مالم يكن محبوساً على ذمة قضية أخرى » .
يتبارى أصحاب المخابز لدفع الكفاله ..
ينتشر أصحاب المخابز بميدان الساعة ، وجيوبهم منتفخة ، فالعجلة تدور .. والسقوط محتوم .. وكل مخبز لديه عيسى موسى .

يخرج عيسى كلمح بالبرق ، فليس مطلوباً فى شىء ؟! أو على ذمة .. قضية أخرى .. وتكون سهرة الإفراج فى بيتة كالعادة ..

• • •

وانت خارج من طنطا متجها فى طريق المحلة القديم وقبل ، وبعد كوبرى الموتى ، بمحازاة شريط القطار تلمح دون معاناة مجرات ملتصقة مقامة بالبغدادلى ، والبوص ، ومسقوفة بشكاير بلاستيك سوبر فوسفات فارغة ، وعليها طين . ولها أبواب تطل على مياه الخليج .

والخليج هو شارع (الجنابية) .. ولون المياه إما بلون السماء ، أو بلون الرمال ، لكن مياه الخليج الممتد أمام حجرات فك الأزمة لونها أخضر بلون روث البهائم ، والحشائش الشيطانية التى تنجذب إلى مياه العادم ، والمستنقع الذى لا يجف ولا يحظى باهتمام الوحدة المحلية ..

ولها أيضا رائحة تعودت عليها خياشيم سكان هذه الحجرات ، واصبحت هى والناموس تدخل فى تركيبة المكان .

ومن الصعوبة أن تحصر عدد الحجرات لأنها متلاحمة ، ومتداخلة ، وأحيانا لاتفصلها (جدران) وذلك يتوقف على مدى العلاقة بين الجيران . ومعظمهم يتجمع عند الغروب ، ويسرح فى المقابر الملاصقة ، ويتعاطون أشياء لا يعرفها سواهم ورجال الأمن . فإذا سمعت أن فلانا ذهب إلى الجامعة فلا تتعجب ، ولا تفكر ، ولكن انتظره ، فحتما سوف يعود وله رائحة نفاذة ، ووجهه منتفخ فلا تسأله عن أمر نفسه فهو موجود وغير موجود فى آن معاً .

إذا أردت أن تقوم بعملية الحصر ـــ إن كنت مصراً .. أو باحثاً اجتماعياً ، أو من رجال شرطة المرافق ـــ قف على سور السكة الحديد الواطىء ، وانظر تحتك ، ولا تنظر حولك ، حاول رصد رايات الإريال المثبتة على أسقف الحجرات ، أو بمفروشة فى الجرار الفاصل بين الخط الحديدى والشارع ..

إذا وصلت إلى العدد فهو مجموع الحجرات الفعلى .. فكل حجرة بها تلفزيون ، وثلاجة ، وغسالة ، ومروحة ، وخلاط . أغلب السكان لهم مسكن آخر داخل المدينة فى بطن البلد ، لكنهم يصرون على لوى ذراع الحكومة لحل مشكلة الاسكان باسلوب جماعى يثير أجهزة الاعلام ، والإذاعة المحلية ، ويمنحهم الأولوية فى المساكن الشعبية .

وتتميز حجرة (عيسى مرجان) عن سائر الحجرات بأنها عبارة عن هيكل قديم لسيارة أتوبيس كاملة الابواب ، والنوافذ ، وتحتل مساحة حجرتين ، ومدهونه بالزيت ، وبها فيديو ٣ نظام مستورد ومجموعة نادرة من أفلام الجنس

بعد صلاة العشاء مباشرة يحضر المعلم (أبو دومة) والعباءة الجوخ على كتفية ، يتدلى من

سيارته نصف النقل ، ويتركها على الجانب الأخر بأول الشارع فى رعاية الله .

فى الداخل تدور (الجوزة) دورة ، ثم دورة ، ابتداء من المعلم (أبو دومة) وتنتهى عنده أيضاً . وعليه بالضرورة فى كل دورة أن ينقر باصبعه على (الغابة) ، ويدحرج التماسى .

بعدما تتغير مياه الجوزة ، ويتكرر رص (الخشبة) ويتجدر طفى (المنقد) يصبح الجو حاراً ، وملتهباً فى الداخل .

فى الخارج الجو يصرع الناس فتحتمى فى العشش . تسمع هسيساً ، ولا تجرؤ على التوقف خوفاً من كلاب الحراسة .

وفى الظهر .. وخلف الجدار الفاصل بين العشش وشريط السكه الحديد ، قطط تموُ تنادى بحقها .

وعلى الباب كتل الطين ، والأحذية التى تحمل هم الشتاء ، مرصوصة بلا نظام ومتداخلة .

ـــ مساء الخير ..

المعلم (أبو دومة) يزيح الغابة عن فمه ويعتذر

ـــ عافنى .

يصمم على معافاته ، لكن عيسى يرفض ، وزوجة (عيسى) تدور بالشاى الملتهب ، وتصمم أن يكون الواجب كاملًا ، وكله من فضلة خيره .. فيرضخ (المعلم) وتعود الساقية للنواح ، والرأس للدوران .

بعد منتصف الليل بساعات يتغير ماء الجوزة بماء الورد ، وتفتح زجاجة مرسوم عليها قط ابيض وقط أسود ، وكتابة لا تعنى أحداً . يقوم عيسى بتشغيل (الفيديو) ويبدأ العرض .

امرأة عيسى ظهرها للشاشة ، وشفتيها تنفخ (النار) فينعكس (النور الأحمر) على صدرها فتحدد ملامحة .

فمها فى الراكية ، وأذنها مع سماعة التلفزيون الهامسة ، والمعلم دومة يشبع عينيه برؤية الجبال والوديان الطبيعية ، ومجارى الأنهار المجهولة ، والأرض التى لم تثمر ، ولم يستهلكها أحد . والحارس الذى لا يدرك من أمر نفسه شيئاً .

جو أسطورى ، تداهمه الرغبات المدفونه ، والطقوس ، وصمت ثقيل ، وأياد تحاول الحرية يكبلها الأمل فى الغد والخوف من احتمال الرفض المستبعد ، وأمان تترجمها العيون الباحثة ، والدخان المكثف المتراكم بالحجرة يكفى وحده للتحذير .



أصبح المجلس يضم ثلاثة ، ولكنَ واحداً هو الذى يتكلم ، وحافظته تسمح له بالكلام ..

وسبق أن تكلم فى شراء الحجرة المجاورة ، وعرض فيها الف جنيه وأخذ وعداً بذلك .. ولذلك فهو ليس غريبا عن المنطقة .. ألم يأخذ وعداً بذلك .

يتراهن المعلم على ان الفيلم مصرى ، وأن البطلة ممثلة مصرية يعرفها تماماً وتتعاطى الهورين ، لا يعارضه أحد ، فهو أدرى ، وهو صاحب الفيلم ولايهم أحداً إن كان مصرياً أو لبنانيا .. المهم كم هو ممتع ، ومثير ، وكم هو مباح وغير مباح .

تبدأ الطقوس ، والمراسيم ، والآهات المكتومة ، والتحركات الثعبانيه التحتية ، واستعمال كافة الفتحات الرسمية ، وغير الرسمية ، وغير الرسمية .. فكل شيء مباح ، وكل شيء مناسب ، وتتداخل الأشياء ، تتمزق الغلالات ، وتتمزق الضلوع فى قسوة وصمت ، وينمو فى الصدر بنات شيطانى أرجوانى اللون يرتوى بالعرق اللامع بين الجبلين .

تتعطل الحكاية عند آذان الفجر فيقوم المعلم (ابو دومة) ليخطف الفريضة ، حيث تدب الأرجل فى الشوارع ، ويعود الى بيته . ويتحدد العرض القادم ــ إن كان للعمر بقية ــ فى إعادة الجزء الأخير من الشريط الثانى والذى يبدأ بالممارسة بالتلفون .

● ● ●

للمرة الثالثة يحاول المحامى أن يؤجل نظر الدعوى ، فقد وصلت لأصحاب المخابز معلومات مؤكدة من الوزارة أنها بصدد اصدار كتاب دورى بتأجيل نظر الدعاوى الخاصة بنقص الخبز ، والتوقف عن الانتاج ، ومخالفة المواصفات لأجل غير مسمى .. وذلك لاعطاء الفرصة ــ للمرة العاشرة ــ لأصحاب المخابز الشرفاء .. لكن الكتاب الدورى يتعثر فى الطريق .

يدخل عيسى ومحاميه فى معركة التسويف ،. ولا تساوره ذرة شك فى أن الكتاب الدورى سيأتى .. سيأتى .. وأن مصدر الخبر لا يكذب بعد أن صدقت روايته تسع مرات خلت .

تزوره زوجته .. تؤكد له أن الجراية تصل يومياً ، تؤكد له أن المعلم ابو دومة أصيل .. يرسل عشرة جنيهات « مصروف يومى » . تؤكد له أيضاً أن زيارة المعلم مستمرة .

فى آخر الشهر تزوره زوجته ، تدرك أن عليها حملًا يجب أن يحمله معها ، فماذا تفعل فى سداد أقساط أول الشهر ، وان القسط الشهرى للغسالة والفديو مائة جنيه وأن التاجر لا يرحم ولا يقبل عذراً .

يقرر عيسى وهو موقن بالاستجابة أن عليها التخلى عن (الفيديو) الذى لم يسدد ثمنه وأن عليها إعادته للبائع وليخصم أى مبلغ يراه .

فى اليوم الرابع من الشهر تعرض المشكله على المعلم ابو دومة عند مروره ، وبعد شرب الشاى ..

تؤكد له أن بيع (التلفزيون) يجعلهم عرايا وأن الغسالة لا يمكن الاستغناء عنها ويضعهم أمام الناس والجيران فى صورة مهزوزة .. لن تحل المشكلة الّا بالتصرف فى الفيديو .. تقولها وعيناها بحيرة حزن ، ومناغاة ، وتحدٍ ، ورغبة .. يعدها المعلم بحل الاشكال بطريقته ، ويعرض عليها قرضا طويل الأجل .. يعنفها .. لماذا وقعت شيكاً على بياض ضمانا للتاجر .. وكيف يرضى (عيسى) أن تضمنه زوجته .. ويشكو لها من زوجته التى لا تنظر حولها ، وأن الأولاد يعرقلون ممارسته لحقه كزوج .. وامرأة عيسى تسمع .

فى عز النهار . وشمس الشتاء الحنون فى المنتصف .. والنسوة أمام الحجرات فى الشارع ينشرن الغسيل .. ويمضغن الكلام عن الأشياء المتوافرة فى الجمعيات البعيدة ، والازدحام على الخبز المحسن فى ميدان السيد البدوى ، وبيعه فى أكياس بلاستيك .

تمر عربة نقل طائشة تفرق الملابس المنشورة بالطين .

وفى الداخل ، والأبواب والنوافذ كلها مفتوحة يجلس المعلم على راحته ، ويناقش مع امرأة عيسى مشكله الفديو .. وأمرأة عيسى تسمع .

تبدى امرأة عيسى عدم اقتناعها ببيعه ، خاصة وحياتها مع عيسى أصبحت غير مضمونة .. ومحفوفة بالخطر .. بعد ما أكد لها الطبيب استحالة الانجاب .

وفى غز النهار ، وشمس الشتاء الحنونة فى المنتصف تبدى زوجة عيسى فى استحياء رغبتها فى بيع أشياء أخرى .

وكان فى طين الشارع كلب وكلبة يتناغيان والناس تركلهما .. ويقذفهما الاطفال « بغطيان » زجاجات « الكاكولا » ، والنسوة فى الشارع يمضغن الكلام .

وعيسى موسى الشهير بسوكارنو مصرى الجنسية يأتى من بعيد .. من بعيد .. بعد الافراج عنه حاملًا على يده وصدره أكياس الفاكهة .

فيـــض من حجـــــارة

محمد عبد الواحد أبو قمر

بدءاً من أول حجر قذف فى وجه الجنود تستطيع أن تحسب بدقة كم مهمة أنجزها الصبى قبل موته بهذه الطريقة البشعة بالرغم من أن « خالد » لم يأخذ فرصة الاشتراك فى القتال كما كانت تفعل أمه وشقيقته سناء . ذلك أنه اختار بمحض إرادته مهمة تجهيزهما بالعتاد . كان عليه حتى لا تتوقفا وتستديرا عليه تؤنبانه أن يجتاز الوادى لمسافة ستة كيلو مترات حتى الجبل ، ثم يقوم بتكسير الصخور إلى أجزاء بحجم قبضة اليد يملأ بها كيساً ضخمة يقوم بجرها زحفاً على الرمال فى طريق عودته . كانت هذه العملية تتكرر مرتين كل يوم ، وحين يشتد القتال فهو ينفذ رحلة ثالثة خلال اليوم الواحد . كان خالد شهماً إذ اختار هذه المهمة . هكذا تقول أمه فى نفسها دائماً ، وأثناء سقوط الحجارة على الأعداء كالمطر كنتَ تسمع الأطفال يصيحون فى سناء : « إن أخاك ولد رائع » ذلك أنه كان يعيرهم بحب حجارة مسنونة تماماً .

لم تكن قد مرت ساعة واحدة منذ إنطلاق أول حجر حين واجه الصبى أمه قائلا : « أنا من يجلب لكما الحجارة ياأماه » ، ولما رأى صورته الصغيرة فى عينيها واضحة تماماً قال فى ثبات « سأفعل ياأماه دائماً نفس الشىء الذى كان سيفعله أبى لو أنه بيننا » .

كانت قوات الاحتلال قد طردت أباه منذ سنتين ، لم ينكر الرجل حينذاك كل ماوُجّه إليه من تهم ، وصرخ فى وجه الجنود « أنتم لصوص أيها القتلة » ، وقال يومها للحاكم العسكرى « فى يوم عودتى ستولون ظهوركم شطر وجهى هاربين » ، إشتعل الحاكم العسكرى غيظاً ، أمر جنوده فصبوا عليه حقدهم لكن الرجل يقول بهدوءه المعهود فيه « حسناً » .. حسناً فعلتم فقد أذقتم الآن أرضى طعم دمى .

كان الصبى وأمه وأخته سناء فى وداعه ، لوح الرجل لهم من الضفة الأخرى لنهر الأردن بأصبعين رفعهما عالياً فى شكل الرقم سبعة ، لم يكن خالد حينها قد تجاوز السادسة ، ومع ذلك فقد فهم ، شب على أطراف أصابعه ملوحاً لأبيه بنفس الطريقة ، ولحظتها ترددت فى فضاء الضفة وماوراءها من السهول وعبر البحر الميت حتى أطراف الساحل عند عكا صيحته المشهورة « أنا لم أزل هنا ياأبى سأكون فى استقبالك حينما تعود » . كنت سناء حينذاك تطاول أمها بالرغم من أنها لم تكن قد تعدت التاسعة من عمرها . كان باستطاعتك أنت لحظتها أن ترى نهديها بوضوح منعكسان على صفحة النهر فى حجم حبة الزيتون الناضجة بينما يصدر النهر نشيجاً مكتوماً ، يعز عليه أن يبكى كطفل بالرغم من أن دمعتين غليظتين قد انحدرتا على وجه الماء وبللتا الضفتين . تذْكُر أنت أن النيل حينئذ كان يتثاءب وفرشة الماء هادئة حتى الشمال ، وكُنْتَ أنت والرفاق تنقبون عن أنف أبى الهول التى تحطمت ، ومع ذلك كانت أم خالد تلوح لزوجها بإصبعين فى شكل الرقم سبعة ، وسمع صوتها وهى تصيح للرجل « إن رائحتك هنا فى ثناياى » ، وحين صرخت الفتاة فى لوعة « أبى ». كان الرجل قد انزوى هناك ، ولطمت الأمواج بقوة وجه الساحل عند يافا ، واهتزت بارجة فى عرض البحر ، وانتفضت النوارس من الفزع صافعة بجناحيها وجه القنال عند نقطة العبور الثانية إلى المضايق .

قبل الليلة التى تحول فيها خالد إلى كومة من اللحم فى قبضة شقيقته قال مزهواً لأمه « هل رأيت ذلك الجندى الذى صرخ كالفأر مذعوراً . أنا من سدد له حجراً فى أنفه » ، عندئذ تحدته سناء مدعية أنها من حطم تلك الأنف ، لم تستطع الأم أن تحسم الأمر بالرغم من أنها كانت قريبة جداً من سناء ، ورصاص الجنود يمرق من بينهما كالموت ، بيد أن الصبى لحظتها يختبىء خلف عامود الإنارة بينما تتقدم سناء جموع القاذفين بالحجارة ، تتفادى بخبرة ورشاقة طلقات الرصاص ، تسدد كل حجر بعين ، وعين الصبى على جندى يتستر بالحوائط محاولاً النيل منها ، كان باستطاعتك أنت أن ترى فوهة البندقية فى حلق الفتاة ، والجندى يوشك أن يضغط الزناد بإصبع مذعور ، فى الوقت الذى عاجله خالد بقذيفة من حجر فى عينه اليمنى .. هل رأيت فأراً ملتاعاً فى غرفة مغلقة .. كان الجندى مضيعاً من الضربة بين الحوائط .

فى ليلة السادس من إبريل هذا العام هل تذْكُر أنت أين كُنْت ؟ .. كان خالد قد عاد توه من الجبل ، وسناء تكوم الحجارة بفرح ، كانت ظلمة هذه الليلة فى الجليل ثقيلة ، ووجه السماء مسودا تماما ، والرعب يسرى بين البيوت مع رائحة البارود ، وفوح الليمون توهنه رائحة التراب بينما تضم المرأة أشياء زوجها المبعد ، دفست أنفها فى جلبابه ، بكفين تعرفان صلابة الحجر تحسست نهديها .. كان الرجل هنا بين ذراعيها قبل سنتين ، مسحت فى سرواله عرق جبينها المبلد بالتراب ، وفى يوم إبعاده إلى الضفة الأخرى صاحت به « لن يلمس الماء جسدى حتى تعود » بينما يقبع نهر الأردن بينهما مواريا وجهه فى الرمال .

مساء الثلاثاء وكان القتال شديداً فى نهاره قالت الأم لابنيها « حاذرا فقد اقتربتما اليوم كثيراً من

القتلة » ، ثم صرخت فى خالد مؤنبة « اذا قتلوك فمن يجلب لنا الحجارة » كان هذا اليوم أشد الأيام ضراوة . لم يفرق الجنود بين الرضيعة والعجوز . تسقط طفلة لم يكن يعينها ذراعها على قذف الحجر إلى مترين ، انتثرت أحشاء شاب تحدى سناء فى سرعة القذف الدقيق ، وتؤكد سناء لأخيها أن الجنود ركضوا أمامها عشرين مرة هذا النهار ، واستطاعت الأم أن تحصر لابنتها ست عشرة إصابة فى عيون الجنود ، وحين ملأ الرصاص صدر الشاب الذى قاتل بجانبها أصبحت سناء مكشوفة تماما ، إنهمرت الطلقات باتجاهها كالسيل . كان يمكنك التقاط إشارات الأم لابنتها وهى تطلقها فى سرعة الطلقات هكذا « فوق » فتهبط سناء متدحرجة فوق الرمال ، صرخة المرأة « أسفل » تطير سناء كما فراشة طوحتها ريح ، وحين حاصرها الموت من كل اتجاه .. هل شاهدت راقصة على الجليد فى رشاقتها .. دارت سناء على حافة قدمه اليسرى ألف دورة ثم انزلقت ككرة من الثلج واختفت عن أعين الجنود . كان الجحيم يهطل كالمطر ، والمرأة تحمى إبنتها بالحجارة ، والرصاصات تحرق فى مروقها حتى الهواء ، والأم تصرخ « خذ أيها اللص .. فى وجهك القبيح أيها النجس » .

فى منتصف ليلة الأربعاء قال خالد مداعباً أمه « لم تسجلى إصابة واحدة هذا اليوم ياأمى » ، تؤكد أم خالد أنها لولا هى لأشبع الجنود جسديهما رصاصاً ، يضحك الطفل فى براءة قائلاً : « هل رأيت ذلك الجندى الذى صرخ كالضائع .. لقد رشقته فى عجيزته » .

فى الليلة التى تحول فيها الصبى إلى بقعة من الدم فى وجه الجنود قالت سناء : « أماه أنا خائفة » وحين صرخت عبر نهر الأردن منادية أبيها « سيدمرون الدار ياأبى » سمعته لحظتها يقول « وهل يستطيعون أن يزيلوا رائحة بولك من الوادى ياسناء » . وكُنْتَ أنت من ابتاع فى الربيع لطفلينا لعبتين ، وفى نيروز هذا العام لم ترقص سناء ، لم يعد لها من عشق سوى أن تسدد حجراً فى تلك العين التى يكمن فيها موتها ، تخرق ذلك الصدر الذى يفيض حقداً عليها ، أن يطيح بتلك الأنف التى تسمم هواءها النقى ، تهشم ذلك الوجه الذى شوه خريطة حياتها ، لم يكن لسناء أبداً أن تلعب فى المساء كما طفلى وطفلك ، الآن نضج نهداها واستدارا فى حجم حبة الليمون ، هى التى شاهدت بعينها كيف محوا ظل زيتونتها من أمام الدار ، لم تر منذ نشأتها إلا نهاراً فى اصفرار زى الجنود ، كيف أصبحت لعبتها الأثيرة الآن أن تشذب حجراً ، تسنه ، تبرقشه ، توشوشه ، تصرخ فيه : « إنها أرضى » وانك قطعة منى ، تشممه رائحة البرتقال تحت إبطيها ، تطلقه كن نارى وغضبى . حاجياتها الآن حجارة ، وزينتها حين تتأهب فى الصباح فيض من حجارة « هل يعود أبى يوماً » . كان فى مقدورك أنت ليلتها أن تستحيل كومة من الخجل ، والأم لحظتها توهم الأطفال أن ما فى القدر فوق النار أرنب ، والصبى يوشك أن يبدأ رحلة أخرى إلى الجبل .

تدثر الصبى بالكيس ، رفع معوله عالياً ، راح يضبط دبكة رشيقة تعودها قبل الخروج ، يردد قلب الأرض دقاته ، مامن أحد وراء السهول وحتى أطراف الوادى إلا وعرفه ، فى نقطة المراقبة التى شكلها قاذفوا الحجارة هناك قالوا هذا هو خالد ، لم يخطىء طفل فى الخليل لما قال لرفيقه إن خالداً الآن فى طريقه إلى الجهل ، يعرفون فى النقب أنه دائما يرقص فى رحلة الذهاب ، فى عكا يغنون

معه فى رحلة الإياب .

كان الشيء المجهول فى لوحة الأفق آنذاك أن الأوغاد سيقتلونه ، ومعول الصبى يعوى فى وجه الصخور ، ينفرط الجبل تحت ضرباته إلى أحجار فى حجم قبضة يد طفل عجوزٌ ، يزبت خالد على ظهر الجوال ، ترنم سناء على صوته المسموع نشيد عودته ، تحسب الأم خطاه على مقاطع النشيد ، وحين صرخت قنبلة مذعورة من براءة الصبى توقف الغناء فجأة ، وتفسخ اللحن مع تفصد لحم الصبى ، وارتطام قطرات دمه بوجه الأرض مسموعة تماماً ، ويؤكد المبعدون أن البحر الميت قد أنَّ ملتاعاً لما بلله دم الصبى ، ويقال أنه لم يكن قد توقف عن الغناء حين دفعه الانفجار عالياً ، كان الصبى كتلة من الضياء تصعد برفق باتجاه السماء بينما تحيطه الحجارة بهالة من النجوم شديدة البريق .

كانت ليلة مغرقة فى الجهامة ، والطفل يضرب فى الرمل بقدميه جاراً خلفه جوال الحجارة ، وسناء تردد : « أماه .. أنا خائفة » ، تقول الأم فى قلق « أقبل ياولدى إنى أسمعك » . كان الطفل قد أنهكهما رقصاً ، قبلّهما مودعاً ، ضمت شقيقته رأسه الصغير بين نهديها ، وضعت فى عينيه قبلتين « عُدْ سريعاً أيها الشقى » ، ظلت أمه تلوح حتى مال مع الطريق « لاتتوقف عن الغناء ياصغيرى » . كان الليل يفح كحية بينما تصيح الفتاة « لن أغفو حتى تعود » ، رفع الصبى عقيرته « لاتقلقى ياأختاه .. مزيدا من الحجارة من أجلك » ، وقبل أن تطويه ظلمة الليل قال « أنا الآن رب البيت لا تفزعى » .

كان خالد يعرف طريقه جيدا ، يدرك أين بالضبط تلتوى ، ينساب برفق رغم قسوة الليل ، يؤكد لنفسه أنه ينبغى الآن الصعود ، يهبط معها فى الوقت المناسب بينما يضل أعداؤه مسالك الوادى ، يزحف إذا ماارتاب فجأة ، يخنقهم ضيق دروبها المفاجىء ، يموتون هلعاً من اتساعها بلا توقع ، يصمون آذانهم فزعاً من غناء الصبى ، والحجارة تجر بعضها ركضاً وراءه ، تعزف معه لحن عودته ، وحين قذف الانفجار بكف خالد فى حجر الفتاة هل سمعت صرخة أمه لحظتها . كانت تقول بلوعة : « ياجبناء .. ياجبناء » .

كانت كف الصبى تقبض بإصرار على حجر ، وقذائف الأم تشق رأس البحر شقاً ، تمرق حجاراتهافى سماء الوادى .. ربما أصابك من أم الصبى حجر .

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

حالة المترجم رجب

انعام كجه جي

تطفل أول على أفكار السيد رجب :

« هذا هو أنت يا عبد المحسن رجب ، ان المرآة لا تخدعك ، فهلا رضيت عن نفسك ؟ »

* * *

تحسس عبد المحسن رجب ربطة عنقه الجديدة ، حتى سمع . همسة الحرير الأوروبي تحت لمسة أصابعه ، ورمق العلامة الصغيرة في طرف الربطة بإعجاب ... أيه ... ان للهيبة لوازم !

وكان من لوازم هيبته ان ابتسامته تعلمت متى تظهر ومتى تحتجب ، منذ أن صدر أمر تعيينه بمنصبه الجديد : مترجما خاصا لصاحب الفخامة .

وكان خلق الله ، بمن فيهم أصدقاؤه وأقاربه قد افتقدوا ابتسامته وروحه الناعمة منذ ذلك الوقت . بل ان زوجته نفسها ، السيدة محاسن محمود أقسمت لأم صباح ، جارتها الحميمة ، ان عبد المحسن قد تغير كثيرا في الفترة الاخيرة . أنه مشغول الوقت في الوظيفة الجديدة . حتى اذا عاد الى البيت انصرف الى مكتبته وعزف عن محادثة أولاده وبناته وسؤالهم عن أحوالهم في المدرسة ، وهو أمر كان يحرص عليه في السابق أشد الحرص .

وخفضت السيدة محاسن من صوتها وهي تهمس لأم صباح : « حتى اذا دخلنا الى غرفة نومنا ، أحس وكأنه ينظر الي ولا يراني ... صحيح انه ازداد سخاء في الانفاق علينا وعلى بيته ، لكن السخاء مطلوب في الأمور الأخرى ايضا ... انه كثير الأرق ، واذا نام يرطن في أحلامه باللغة



الاجنبية التي يجيدها ... حتى انني أجزم بأن الوظيفة الجديدة تنام بيننا » .

★ ★ ★

تطفّل ثان على أفكار السيد رجب :

« المرآة لا تخدعك يا عبد المحسن رجب ، انك تبدو تماما ذلك الرجل الذى تمنيت ان تكونه منذ تسللت الى صدرك هواجس التمني . ابتسم لنفسك الآن ، فليس في الغرفة غيرك والمرآة ، ابتسم فأنت ألف أهل للمنصب الذى وضعوك فيه .

لا ، ما وضعني فيه أحد ، لقد كافحت العمر كله على سلالم الدرجات الوظيفية ، مترجم . مترجم أول . مترجم أقدم . رئيس مترجمين ، وكنت أبحث عن الاتقان في عملي وقرأت وكتبت وطاردت في غياهب القواميس حتى اسلست الكلمات لي قيادها ، ويوم اختاروني للمنصب الجديد ما شعرت بمنة من أحد ، انني أنا المنّان الذى سيجود بالمعرفة على الآخرين ... على الآخر الكبير ... على الدولة كلها ! »

★ ★ ★

لا داعي لمزيد من التطفل على أفكار بطل القصة السيد رجب . لقد بات الرجل مفتونا بنفسه الى حد يقترب من الهوس ، وصار إتقانه لعمله ، وإبداعه فيه مصدرا لزهو غريب يتفاقم لديه حتى صار يشعر بأن أحدا غيره لا يمكن أن يقوم بما يقوم هو به . إن الدولة عاجزة عن الاستغناء عنه ، إن لقاءات صاحب الفخامة تصاب بالكساح ، بل بالشلل ، اذا تخلف هو عنها . ان مصلحة البلد بأكملة تتوقف على مهارته فى نقل المحادثة ، وان هفوة صغيرة ستقود البلد حتما الى الكارثة !

★ ★ ★

لكن أغرب ما في الأمر ان انطلاقة السيد رجب كانت تنكمش اذا كان صاحب الفخامة متألقا في لقاءاته ، بليغا في خطبه ، واثقا من مواقفه . وعلى العكس من ذلك ، كان السيد عبد المحسن رجب يتجلى كأروع ما يكون التجلي ، في دقة عباراته ، وبلاغة أسلوبه ، وقوة شخصيته ،

اذا ما شعر بأن صاحب الفخامة ليس على ما يرام ، وانه مشتت الافكار ، مفكك العبارة ، مزعزع الموقف .

وكان المترجم يبلغ ذروة لذته حين يفلح في رأب التصدع البادى على سيده ، فلا يشعر المقابل بما في الموقف من تلجلج ، وما في الحديث من اهتزاز أو هفوات .

* * *

نهاية السيد رجب :

حين عقد المؤتمر الدولي الخطير للحد من التسلح ، كانت الحالة قد بلغت بالسيد عبد المحسن رجب حدا بات ينذر بالخطر ، فها هو المترجم يتلبسه هاجس بأنه هو الذى يضفي على صاحب الفخامة تلك الهيبة التي يتمتع بها في المحافل الدولية . أليس هو الذى ينمق العبارة ، ويسبك الفكرة ، ويجزل اللفظة ، ويغض الطرف عن الأخطاء وزلات اللسان ؟

لقد وقف الى يمين صاحب الفخامة وهو يرد على أسئلة الصحفيين .. وحرص بوعي منه أو بدون وعي ، على أن تحتمل ربطة عنقه ذات العلامة الشهيرة لربطة سيده ، وتعطر بفخامة ، ودهن خصلات شعره الأشيب ، وارتشف شرابا يطرى الحنجرة ، والقى نظرة مطمئنة على نفسه في المرآة هامسا بعبارة إعجاب اجنبية ، باللغة التي يجيدها .

بدأ المؤتمر الصحفي ، سُئل صاحب الفخامة عن دور بلاده في حركة عدم الانحياز فأجاب بالتفصيل ، ونقل المترجم كلامه بالدقة المعهودة فيه . وجاء سؤال ثان عن خطر سباق التسليح على السلام العالمي ، فنقل الجواب بزهو شديد ، وجاء سؤال ، وراح جواب ، وسؤال عاشر ، وجواب ثاني عشر ... و ...

توقف صاحب الفخامة عن الحديث ، لكن المترجم السيد عبد المحسن رجب لم يتوقف ! لقد وضع يدا في جيب بنطاله ، وراح يلوح بالأخرى مهددا الدول الكبرى ، شاتما سباق التسلح ، متأسفا على الحضارات الانسانية المهددة بالفناء ... كل ذلك بلغته الاجنبية البالغة الطلاوة ، غير ملتفت للافواه المفتوحة دهشة من حوله ، وفي مقدمتها فم صاحب الفخامة .

وصعد الى المنصة رجلان مدنيان اقتادا السيد رجب من كتفيه الى خارج القاعة ، وتحول صمت المفاجأة الى قهقهات مدوية وعبارات استنكار ، بينا كان السيد رجب يلوح محييا المحتشدين ، وقد استحالت ضجتهم في أذنيه الى أصوات تصفيق شديدة .

---

* انعام كجه جى ، كاتبة عراقية تقيم في باريس ، حصلت على الدكتوراه في الإعلام ، وتكتب القصة ، وتعمل بالصحافة العربية والفرنسية .

أشعار

قصائد قصيرة

علي الشرقاوي

صعلوك

فى الخيال جلسنا
وفى السنبلة
قال :
أن السماء حجرٌ
والمطرٌ
سوف يأتى من الأسئلة

فى الفصول ركضنا
فودّعنا مائجاً :
كيف من يملك النيل
تخدعه البوصلة ؟.

وارد الاسم

ركضتُ من الحرف الرابع حتى الخامس فى البحر
هجرتُ الساحل فى لغتى
وأتيتُ اليك
حذائى الموجةُ
حبك بوصلةُ الشارد فى داخله
انطقنى مثل حصاة يقذفها-الأطفال على الآسن



إحلني كصباح السندسِ
نغمني
أحرق اعضائى وتراً ، وتراً
أدخلُ فى لجة بحر النفس نوارسَ ضوء
حوّلنى إسمك
يا إسمى .

من قول يثرب لجارتها

أنا
والاضواء
وأمرأةٌ يحملها الماء
ندخلُ داخلنا
نتفاجأُ
بالصحراء .

الجارة الاخرى قالت :

منهكةٌ كغزالٍ فى الفخ . تواعدُه فى الصيف فلا يأتى . وتواعدُه قبل شتاء الكلمة . لا يأتى أيضاً . قالت لى : الصحراءُ مسالكُ والعسكر منتشرون ولا أعرف كيف أجذّرع . قالت أيضا : أخشى أن يأكله أخوته السبعةُ . ثم بكتْ . آهٍ لو قلبى ساق الموجة .

البحرين

شـــــجر ..
حبيبــــى

عبدالرحمن ابراهيـم
(عــدن)

شجرٌ حبيى ...
وأنا شجَر
وأنا الذى أحرجتُ زوبعةً
وشدّنى القمر
وأنا هنا ، جسدى فضاءٌ رائعٌ ،
وخطوط أفكارى مطرْ
وأنا النجومُ تحومُ .. فينا تستقيمُ ،
فوضاى موسيقى ابعثُرها
وأنشرُها ...
على وطنى شـرْر
شجرٌ حبيى ...
وأنا شجَر
وأنا الذى أعلو إلى عشّ الحمامْ .
وأقول : إنّ الشَرْخ يذبحنى ..
وتذبحنى الفواصلُ
كى تنام .
شجر حبيى .. أيها الشجر السلامْ
ياأيها الشجرُ السلامْ .



***

هاأنت ياشجرى .. وياحبى تقولُ
احداقهم قحط .. وأحداق سيولُ

هاأنت ياشـجرى تقـولْ :
إنَّ المراحلَ ترتدى شـمسَ الحقـولْ
وقصيدةَ البحرِ التي انفجرتْ تعانى من دوار الأمس .
كان الأمسُ أوراماً معلّقةً
وهاويةً خجـولْ .
شـجرٌ حبيبى ..
والقصيدة بعض عرسٍ ،
قمحـةٌ فى القلب نابتةٌ ،
وبحْرُها بطٌ من حرقةِ الاشجانِ
تدخلُ فورةَ الاشـياءِ
أوّاهُ ..
.. ذويزنٍ .. يشـجر صخرة الانسان من دمه
وتنتصب البلابلُ .. والايائلُ والنداءاتُ
الرحيبةُ .
ويغوص فى دمنا وتَر

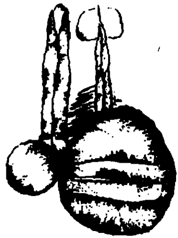
***



شـجرٌ حبيبى ..
والخطى سـفرٌ إلى حيثُ البنفسجُ ينتظرْ
أشعلتُ نيراناً معطرةً ليصحوَ طائرى ..
وتفيقُ أحصنتى ، أنا الانسـانُ
والانسانُ أُغنيتى ..
غامرتُ كى تبقى غزالأَزوجتى وحبيبَتى
غامرتُ كى تبقى بلادا نبضتى
غامرتُ كى تبقى لاشجارى نعومتها
وكى يبقى نهارٌ واسـعٌ
وخطـوطَ افكارى مطـر .

***

شـجر حبيـتى ..
وأنا شـجر
وأنا اللدى شُـهبٌ تعانقنى
وتطعمنى الخيولُ صهيلها



وأنا الكواكِبُ .. والمراكِبُ والسرايا
والسيوف تطوفُ .. تطوفُ
وأنا المنارةُ والبشارةُ والقمرْ .
من حيثُ لاأدرى تجرّدنى العشائر من دمى
ودمى يوزعه الهواء على الهواء
وضاقت نجمةٌ ، ثم انتشرتُ
وسَرِتُ إلى فضاء روحِى .
وكانت قِبلتى عدنٌ .
ـ هل لعبةُ الالوانِ فى آزال فوضانا ؟
ـ نعــم
ـ آزالُ سيدتى .. وآزال التواشيح العتيقة .
ـ آزال داخلة تباريحى الرقيقة
ستظل عابقةً وحارقة دمى .
يتها القبائل ذويزنٍ أنا
وأنا الشجر
لى غيمةٌ صخرّية ..
حاولتُ انثرها على شعبى وقادتنى
إلى جسر ترمّه مصابيحى ،
ولى وطنٌ يدثرنى بأسمائى وأحمله قدرْ
شجر حبيبى ..
وأنا شجرٌ .

اقرأ

ماهر نصر

اقرأ

يا قوم لست بقارىء

افتح كتاب العشق واقرأ صحفة الاحزان واسمع رنة الانسان فوق الصخر تسقطه الاكف هذى دموع النيل مثوانا ، حين تطردنا المدينة حاملين الناى فى ثوب من النيران نطفؤها وتحرقنا ،

نذوب نصير كدخان توزعه الرياح على البلاد الزيف ، تنسانا الخناجر ثم تفصلنا جيوش الصمت عن عشب الكلام .... يطارد الهكسوس عصفورا من الحلم المدفىء جبهة العشاق فى زمن اتساع البحر منذ تداخلت كل الشواطىء فى بطون الموج ... سوآح أنا ... ما زلت ماشطة البلاد أجمل الاحلام ..

قالوا أننى شمطاء يجذبها الحنين لكى تمارس شهوة التزويق ... قالوا أيها السكران أقرب ما يكون العبد من مولاه حين يخر فوق الارض سجادًا يلّون وجهه بالطين .

ويظل يأكل من شعير الخوف من شوك الرجاء ... وموجب للوصل من حفظ الدعاء .

اقرأ

يا قوم لست بقارىء

افتح كتاب الصبر واقرأ صفحة التخليق .. هل بانت بواكير الصباح وشهقة التكوين فى البلد المسافر للوراء ؟

من جاء بعد تناسخ الأزمان فى الجسد الغريب الان جاء

(راق الزجاج وراقت الخمرُ وتشابها فتشاكل الامـــــرُ
فكـــأنما خمرُ ولا قدحٌ وكـــأنما قدحٌ ولا خمرُ)

بكت السماءُ وما انهمرت .

سقطت عيالك بين فك الريح وانطفأت شموعك ما احترقت ...... وعدت من غزو البلاد بلا البلاد بلا الفؤاد وعدت محمولا على متن الرياح السوء مرتدا بلا ماء يفك طلاسم العطش ــ السنين .

تشكو الى الصفصاف قلة حيلة وتناثر الاعضاء فى المدن الحجر .

هلا جمعت وجوه قلبك عند كفك واتحدت لكى تؤم الناسَ والاشجارَ والاحجارَ .... تخرجهم من الاعراف تحرقهم بنور الفجر تصقلهم ترد شوائب الموت الطويل .

وهنا ستسلخ من جلود الليل شمسا للنهار .

نار على نارٍ تؤز النيل أزا .



ورق

محمد موسى

ثنيتُ جدعى فى ظلام الشرفة الخفيف ،
كى أراك عندما تجىء خطوةً حيرى ،
يدين توزعان البرد لى جبين ،
وابتسامةً ودوداً لى ،
ومن حقلِ الظهيرة كنت أقطفُ زهرة الحزن الصغيرة ،
كنت أهتفُ فى سكوتى بالسؤال ،
وأنت ـ فجأة ـ غرقتَ فى صمت الفناجين الأليفة والملاعق والتردد ،
بعد أن أهديت عنفوان قامةٍ غجريةٍ إلى المقاعد ،
كانت من بخار الدفء عيناك الكبيرتان تشربان ،
أنا ارتبكتُ ،
تركْت أغنيتى بقعاً من الألوان فوق صحراء الحوائط ،
عدتُ ثانية إليك ،
مسحت عن كتفيك فى ارتباكةٍ بَرْدَ الشتاء الخائنَ المهروسَ فوقهما ،

تعثرت كفي برعشةٍ ،
وفى الشرايين التى انحفرت ما بين اسمنتٍ وطين ،
زاغ منىّ دفء كفّك ،
فوق قطعة الشطرنج أضواءُ المساء ،
واندلاع أمطار الحنين بين قش الذكريات ،
تحسست كفاك أوراق الموانىءِ ،
عاث فى المقهى سؤالٌ من حكايا الإفك ،
قمتَ تبحث عن إجابة الله الجديدةِ فى وميض البرقِ ،
تأرجحتْ المرايا من بعيد بين صورتيك ،
وامتلأت زوايا الليل بالتنهيدِ خالصا من الأصوات ،
ميدانٌ من الرمال والنسانيس الأليفة ،
عدتَ تهرب من أغانينا ،
وتلتقط العيونُ عرائس الأطفال فى فوضى من البلل الغريب ،
وفضة سالت قلائد وانتباهاتٍ قصيرةً من حلم ليلتنا ،
ها أنت ترفض قلبى الباكى وتبكى ،
بين عتمة الباب القديم وبئر سلمه بكيت ،
للمتَ الوسائد عن سريرك ،
وانطلقتَ مدججاً بالسر والرعب المزخرف ،
بعد ثانية : ستنشق السماء عن الرعود ،
بعد عشرين دقيقة : سننهض ،
بعد ساعة سيشتد الظلام من حولى ،
ولن ألقاك ،
لسوف أبكى عندما يتنفس الصبحُ الجبانُ من فوق النوافذ ،
ترتمى أرواحُنا أكوام طين ،
فى الشوارع ،
فى زوايا الأرضِ ،
فى السوق الكبيرِ ،
وأنت فى الركن البعيدِ ،
فى القطب الشمالى
ارتعاشٌ غامضٌ ،
تمتد يداك فى جزَعٍ طفولىٍّ إلى أطراف هذى الأرضِ ،
ثم تدفعها برجلك — مرة واحدة — تنهارُ — فى ركن المجرّة .



□ تواصــل □

□ فى القصــة □

● « **حوار من طرف واحد** » قصة قصيرة للسيد نجم : اذا تشكلت القصة من فقرات متغايرة وجب أن تكتمل وتفسر و « تسمع » بعضها البعض . أما إذا استقلت كل فقرة بنفسها ، كنا إزاء أشلاء ، وليس كيانا فنياً واحداً ، وهو الشرط الذى يجب أن يتوافر للقصة آخر الأمر .

● « **اليتيمة** » قصة قصيرة لسعيد عبد الحى السعيد : « قال لها الطبيب : أمك مريضة ، وتحتاج إلى عملية فورية لإنقاذ قلبها . فخرجت ـ فتاة الثامنة عشر ـ لتبحث عن عمل تجلب منه نقودا لإنقاذ حياة أجمل أم فى الدنيا » .

أين المنطق هنا ؟ إن لكل حدث منطقه ، فإن فقد الحدث منطقه ، تعقله ، تناسبه ، انهارت القصة من داخلها .

محمد روميش

■ فى الشعر ■

■ **الصديق الشاعر خالد الكيلانى** : قصيدتك « شكوى » تحفل بروح النقد للأوضاع الاجتماعية والبيروقراطية والوساطة التى تسود بعض قطاعات مجتمعنا . ولكنها تتشبه تشبها كاملاً بأداء وأسلوب فؤاد حداد ـ شاعرنا الكبير الراحل ـ فى المسحراتى وغيره من أعمال . وهى لذلك خالية من بصمتك الشخصية وإبداعك المتفرد . نتمنى أن تتجاوز هذا التقليد ، الذى لن ينقذه من تقليديته أنه يناقش أو يشير إلى بعض أمراضنا الاجتماعية الحقيقية .

■ الصديق الشاعر **عصام النوبى** عطيّة الله : (جندى) ـ الهاكستب ـ مصر الجديدة : مشاعرك فياضة بالرغبة فى عودة الأرض العربية السليبة إلى أصحابها ، وهذا شعور عظيم من جندى عربى مخلص لقضيته العربية . لكن قصيدتك « القدس تعود » لا تحتمل سوى هذه الأمنيات الجميلة ، ينقصها أن تتحول هذه الأمنيات إلى شعر جيد ، فى صورة تخيلية مبتكرة ولغة مستوفاة وبناء فنى محكم بعيد عن الاسترسال الدائم لكلمة « سوف . سوف » طوال القصيدة .

■ الصديق الشاعر **أمير نبيل** (دمنهور) : قصيدتك « الزهرة والقلب العاثر » تطفح بالرومانسية المتهافتة التى تجاوزها الشعر منذ فترة غير قليلة . صحيح أنها تعبر عن مشاعر رقيقة وأحاسيس حانية ، لكن الشعر ليس مجرد المشاعر الرقيقية والاحاسيس الحانية . فهو تحويل هذه المشاعر والاحاسيس إلى صورة شعرية جيدة تبتعد بها عن ما أسماه الدكتور محمد مندور يوما « الطرطشة العاطفية » .

ح . س



الحياة الثقافية

مهرجان المسـرح التجريبى

ماتبقى لهم ، وماتبقى لنا

محمود نسيم

لست أظنني بحاجة إلى كلام كثير حول افتقاد مهرجان القاهرة الأول للمسرح التجريبى إلى المقومات الأولية والعناصر اللازمة التى تجعل من تجمع ما لعدد من العروض مهرجانا له خططه وبرامجه وأهدافه ، وذلك لأن هذا الافتقاد الذى كان سمة المهرجان وطابعه المميز كان موضع العديد من التعليقات والكتابات التى اتفقت ، على كثرتها وتنوعها ، على أن المهرجان جاء خليطا مركبا من العشوائية والفوضى سواء من حيث تنظيم مواعيد العروض والندوات واللقاءات الفكرية أو من حيث الغايات والمقاصد المتوخاة والتى انحصرت أو كادت فى إقامة المهرجان ذاته ، وكفى .

لذا ، فسوف أتجاوز المهرجان بفوضاه وإضطرابه إلى ماأراه أكثر مدعاة للتأمل والتبصر وأعنى العروض نفسها ، متوقفاً قليلاً أمام عدد من الوقائع الدالة ، لا لكى أستدل بها على ماأذهب إليه من الفوضى الادارية والتنظيمية ، وإنما لضرورة حدوث نوع من المراجعة النقدية العامة لوقائع المهرجان وأحداثه حتى يمكن ، لمن يشاء ذلك ، تفادى المثالب والأخطاء . ولا شك ، فإن أول مايستلفت الانتباه ويستدعى التوقف هو ذلك الغياب الملغز لأى مفهوم أو تصور عن التجريبية فى العمل المسرحى ، فرغم أننا بإزاء مهرجان يحمل اسم التجريب ويرفعه على لافتاته إلا أن كلمة واحدة تحدد ماالمقصود بالتجريب فى النشرات والكتيبات الخاصة بالمهرجان لم توجد سوى إشارات عابرة ومنظومات محفوظة وكلمات من فرط ماتعنى فإنها لا تعنى شيئا مثل الحديث عن « توظيف التجريب بإعتباره وسيلة موضوعية لتجاوز الواقع المسرحى الراهن ، وذلك بالبحث عن توجهات جديدة لبناء علاقات حية مع الجمهور رغبة فى الوصول إلى أوسع قاعدة جماهيرية ،

ومثل : التأكيد على أهمية التجريب فى إثراء الحركة المسرحية العربية ودعوة المؤسسات المسرحية إلى تبنى هذا التوجه الطليعى ودعمه .. وهكذا » . إن تحديد التجريبية المسرحية ليس مطلبا أكاديميا حتى يعهد به إلى المتخصصين فى الندوات المغلقة ، وإنما هو مطلب إجرائى

- إن صح التعبير - يستهدف وضع إطار فنى وفكرى يملى اختيار التجارب والدول المشاركة وتُقام انطلاقا منه الندوات واللقاءات ويبرر بالتالى إقامة المهرجان نفسه . وفى تصورى ، فإن غياب أى تحديد ، ولو بدرجة ما ، للتجريبية المسرحية والخلط بين مفهومى : التجربة والتجريب ، وترك الأمر للمؤسسات والدول لتحديد ما تراه تجريبيا والاشتراك به ، قد أضر بالملتقى التجريبى الأول كثيرا ، لا من حيث عدد العروض التى اكتظت بها صالات العرض وخشبات المسارح وفقط ، وإنما فى المستوى المنخفض للكثرة من تلك العروض فى التصور والتقنيات المسرحية .

ولكن ، إذا كان عدم تحديد التجريبية المسرحية قد شكل مفارقة المهرجان المؤسسية ، فإن الندوات واللقاءات الفكرية ، أو ماسمى كذلك ، كانت كارثة المهرجان وفضيحته ، فابتداء من تكليف واحد من الأدعياء الذين لا نعرف لهم جهداً أو اجتهاداً فى أى من مجالات المسرح النقدية والابداعية بالاشراف على الندوات وتنظيم اللقاءات ، فإن القائمين على المهرجان يكونون قد حددوا المسار والاتجاه وحصروا نطاق المشاركة فى عمليات التكسب والمظهرية .

وإننى لأتساءل : كيف يعهد بأمر الندوات فى مهرجان تقيمه الدولة لشخص لايفعل شيئا سوى مهاجمة مسارح الدولة فى إحدى الصحف المعارضة ؟

والإجابة معروفة قطعاً ، وهى تلك الشبكة العنكبوتية المتغلغلة فى المؤسسات والادارات الثقافية . وكما نعلم ، فإن النتائج من المقدمات ، وهكذا فقد افتقدت الندوات لأى مصداقية وفعالية حيث بدت كما لو كانت أنشطة سرية ، مثلما حدث فى ندوة العرض البلجيكى حيث جلس أو أجلس المشتركون فى مناقشة العرض فى غرفة صغيرة يسجلون آراءهم وتعليقاتهم فى غياب فنانى العرض ومشاهديه . وجاءت اللقاءات الفكرية على طريقة الفصول الدراسية ، أسئلة وأجوبة ، ذلك فضلاً عن الاستبعاد المتعمد للأسماء التى ساهمت ولا تزال فى تشكيل تراثنا النقدى والفكرى ، ولا يتعجب أحد ، فقد استبعدت أسماء مثل على الراعى ، وعبدالقادر القط ، وابراهيم حمادة ، فؤاد دوارة ، فاروق عبدالقادر ، وغيرهم ، وامتلأت جداول الندوات بالصبية اللاهين إلى حد حدا بالدكتور صبرى حافظ إلى كتابة تعليق نقدى فى النشرة اليومية وقد استثارته الندوة التى أعقبت أحد العروض وراعه تدنى المستوى النقدى للمشاركين فيها ، فكتب ليدفع عن النقد المصرى مظنة التسطح والتخلف .

هذا عن بعض وقائع المهرجان فماذا عن عروضه ؟ لإجابة ما ، سوف أختار عدداً من العروض الأجنبية والعربية ، وفى حدود ما شاهدت ، فإن تلك العروض المختارة هى الأكثر اقترابا من مفهوم التجريبية وإثارة للأسئلة .

لا استسلام هنا : الجسد فى حالة تشكل :

أتصور هذا العرض واحداً ليس فقط من العروض النادرة ، وإنما كذلك من الحالات الانسانية المتفردة ، تلك الحالات التى يمتلك فيها الإنسان وجوده كاملاً غير متجزىء أو موزع فى مستويات زمنية ماضية وآنية ومقبلة ، ويسترجع وقائع منسية وتفاصيل غائمة فى منطقة ما من اللاشعور والرغبة والحلم ويستشرف فى ذات فعل الاسترجاع أزمنة متعددة لتصبح أعماقه ودواخله هو ذاته مجال التبصر فيماتتقلب عيناه صوب الخارج ، كما يعبر رامبو ، فى جنون رائع .

يبدأ العرض بأصوات ونداءات غامضة ويدخل طائر خشبى ويبدأ فى ملامسات حسية ومداعبات مع الجمهور ، ويتفكك الطائر المسرحى ليخرج منه كائن بشرى ، وتنفلت من ملاءتها السوداء ممثلة ساحرة وتبدأ رقصتها فى مراودة جسدية : إيقاع بطىء متآلف يقوم على توقيعات القدمين العاريتين على الأرضية ثم يتسارع فى حركات ذات تنغيمات مختلفة ، وتبسط الممثلة يدها فى توتر لتبقى متقبضة فى الخلاء ، وتنتهى الرقصة فى حركة سريعة ختامية .

إن الموقف الوجودى فى هذه المسرحية يكون

فيما يسميه كارل ياسبرس الموقف الأقصى ، أى الموقف الذى نصل فيه إلى أقصى حدودنا فنشعر بعجزنا عن إنجاز أى شيء ، وهذا هو إنجازنا الأوحد . فالوجود هنا ليس قائما فى ذاته ، وليس الاتحاد بالآخرين هو المسألة وإنما الاتحاد بأصل نشعر به ولايمكن القبض عليه إلا فى لحظات شاردة متهربة ، والحالة المسرحية ليست تقوم على التماس المباشر بينها وبين العالم ولكنها تنفعل عن بعد لتتولد كيفيات حسية مختلفة فى حالة انتقال جسم الممثل المتشكل فى المساحة الفارغة شبيهة بإحساسات التماس التى يثيرها جسم مدبب كأرجل حشرة تسير على البشرة . إن الحلم فى حالة مسرحية كهذه يكون محور ارتكاز أساسى ، فهو وسيلة الاتصال مع العالم وأداة تملكه وهو قوة لمسية مدركة للصور الحسية ، وإذا كان للحلم بطبيعته بعد زمنى فإن الفعل المسرحى فى العرض البلجيكى يقوم على منح الأشياء والأصوات والعلاقات وجوداً زمنيا .

وتقوم بنية العرض الاسترجاعية على تيار الوعى والتداعيات المفككة والمحكومة معا وتراسلات الحواس والحركة والصوت والاغواءات الجنسية والهذيانات المتقطعة ، وكل ذلك فى تخريجات صوتية وإشارات وكيفيات أطلقت إلى آخر حدود وحشيتها وبدائيتها . وفى مناطق قليلة ، فإن العرض قد اعتمد على لغة لايفهمها مشاهدوه ، وللحظات نتصور أن ذلك مما يمكن أن يشكل فاصلاً ما ، ولكن سرعان مايتراجع هذا التصور ويفسح مكانه لدهشة مصدرها أن عدم فهمنا للغة المنطوقة عامل إضافى مساعد لنا على تمثل العرض وامتلاكه أكثر . كيف ؟ إن العرض كله يرتكز ارتكازاً أساسيا على معطيات الحس ، وعناصر الصورة مستمدة من جزئيات العالم الواقعى أو الطبيعى ، ولكن هذه الجزئيات تنتهى بينها تلك العلاقات لتحل محلها علاقات ذاتية ، والجملة أو المفردة اللغوية تفقد كثافة المعنى الاصطلاحى وروابطه ومن ثم تغدو رمزاً ، أو من ثم تستعيد شحنتها البدائية تلك التى كانت تحملها فى اللحظات الأولى لاستعمالها على هذا النحو من التركيب الصوتى .

وكما تلاحظ الدكتورة هدى وصفى فيما كتبته عن العرض فى الشفرة اليومية فإن الأداء الحركى فى العرض يسعى إلى إيجاد إتزان آخر للجسد عن طريق كسر إتزانه فى الحياة اليومية ، إذ تعتمد التقنيات اليومية للحركة على مبدأ أقل جهد من أجل أفضل عائد على عكس التقنيات المسرحية التى تعتمد على الاسراف فى الجهد والطاقة من أجل أنقى عائد أو من أجل الجوهر الأدائى . وتستند شفرة العرض على توظيف معطيات متعددة مستقاة من مقولات جروتوفسكى وتراث المسرح الشرقى خاصة مسرح الكابوكى (كلمة مكونة من ثلاثة مقاطع : كا تعنى الغناء ، بو وتعنى الرقص ، كى وتعنى التمثيل) والكابوكى هو المسرح الشعبى اليابانى ويتصف بالتلوين والرسم الدقيق الموشى للوجوه والاهتمام بحركات جسم الممثل وتدريب عضلاته تدريبا دقيقا يمكنه من القيام بحركات سريعة متقنة .

(راجع : صبرى حافظ ، التجريب والمسرح ، ومسرح النو (مسرح عقائدى خيالى يحتوى على الرقصات الشعبية وعروض احتفالات المعابد ويقوم على خليط متوازن من الرقص والتعبير الصامت مع التركيز على طريقة العرض والفكرة . راجع : مونيون باورز ، المسرح اليابانى) . وإلى تلك الملحوظات ، فإننى أود أن أضيف أن التقنية الأدائية فى التجريبية البلجيكية لاتعتمد وفقط على ذلك الحوار الحركى والصوتى بين ممثلى العرض وإنما أيضا على الحوار بين أجزاء الجسم المختلفة ، إذ يتلمس كل ممثل أحاسيس جسمه ويكتشف الآخر باعتبار أن الآخر ، بتعبير بارت هو الذى يدلنى على خصوصية رغبتى .

ويخرج الممثلان وهما يرجعان أصوات تساند ونداءات موحشة ويخرجان تحريفات صوتية لتعود اللغة كما كانت أشكالاً ورسوماً ، تاركين لنا عرضا يظل دائما بحاجة متجددة إلى تأويل .

●●●

لقاء القمة : الخيال الصوتى :

فى العرض الانجليزى « لقاء القمة » فإن اثنين من الممثلين - جوناثان ستون ، لارس جوران بيرسون -

يولدان من آلة الصوت البشرية حالة مسرحية مكتملة متآلفة من بنية أو منظومة من الايماءات والاشارات الجسدية والتخريجات الصوتية التلقائية والمحكومة متكتلة فى تدرج معقد بحيث يسيطر عنصر على العناصر الأخرى . وتكمن تجريبية اللقاء الانجليزى فيما يسمى « التصدير » أو التدرج الهرمى لعناصر العرض الذى تحتل التخريجات الصوتية هنا قمته . والتصدر استعارة مشتقة فى الأصل من المفهوم اللغوى للكلمة (يظهر التصدر اللغوى عندما يستخدم لفظ استخداما غير متوقع ، فيلفت النظر إلى القول نفسه بدلا من الاهتمام الآلى بمحتواه) وفى المسرح فإن التصدر تصور اصطلاحى ينطوى على عملية وضع جزء من آليات العرض المسرحى داخل إطار يجعله مميزا ولافتا عن سائر عناصر العرض المختلفة بحيث يسهم فى عملية تغريب الدال - الأصوات هنا - عن وظيفته الدلالية وتكثيفه . (راجع سيزا قاسم ، نصر حامد أبو زيد - مدخل إلى السيميوطيقا) . ورغم أن العرض بلا كلمات أو مفردات تنتمى للغة ما ، إلا أنه يستند إلى نص مكتوب ، نص العرض أو نص الخشبة كما يسمى الآن . وأعنى اشتماله على بنية مسرحية ونسق تصورات وآليات تشمل أحداثا وعلاقات وصراعات وتضاد إرادات وذرى وتحولات وغير ذلك .

ويعتمد العرض على تلك الامكانيات الكامنة فى استعمال الجسم كله كجهاز لتنظيم الصوت ، فكما يمكن للانسان أن يشرك جهازين فيجعل واحداً منهما يفعل فعل اللحن المنفرد بينما يؤدى الجهاز الثانى اللحن الثانوى ، فإن الانجليزين قد استطاعا - عن طريق تنظيم مواقع الوقفات التنفسية وتلفظ الجملة الصوتية كوحدة دلالية وحسية بموجة تنفسية واحدة - استطاعا أن يحدثا تحريفات صوتية متعددة ومختلفة عن نظام اللغة اليومية المنطوقة بترابطاتها المنطقية وبنائها النحوى والمعجمى ودلالاتها الاصطلاحية ، ومحتفظة فى الوقت نفسه بقدرتها على التوليد الدلالى . إنهما يضفيان الصنعة على الأصوات فتصبح علامات إرادية وتكتسب فى المسرح وظيفة توصيلية ، حيث تعمل الأصوات - غير المنتمية إلى لغة ما - بطريقة تثير فى الذاكرة ترابطا مع الشىء الذى تريد الإيحاء به .

●●●●

□ الدالية : المكان - علاقة متغيرة :

فى الباحة المطالبة أبدا بإدراك مساحتها الجمالية واكتشاف خصوصيتها المعمارية والتاريخية ، باحة وكالة الغورى ، قدم المسرح العضوى من تونس بثالوثه المقتدر - فتحى العكارى ، منية الورتانى ، عزالدين جنون - عرضه التجريبى « الدالية » ليكون واحداً من عروض قليلة ، ومتمكنة ، امتلكت حسن إدراك المكان وقدرة تشكيله . والدالية نص تقليدى بالعامية التونسية عبارة عن حوار ثنائى بين زوجين فى لحظة متأزمة ، أعطتها تاريخية المكان طابعا زمنيا لتبدو كأنها العلاقة الأبدية بين الرجل والمرأة وبعفوية تشى بوجود خبرة متراكمة عمدت التجريبية التونسية إلى الخروج من الأطر المتحكمة فى العملية المسرحية (تجمع - عرض - تشتت) ومن الثنائية الثابتة (منصة - جمهور) ومن الوظيفة المسرحية التى تتحدد وفقا لهذا النظام التركيبى فى اندماجية تطهيرية مستغرقة ، أو فى تنويرية ذهنية متأملة . وقد التجأت التجريبية فى كسرها ذاك للأطر والروابط التقليدية إلى جعل العلاقة بين العرض الذى يجمع هنا ممثليه وجمهوره معاً وبين المكان المسرحى ، الواقعى والمتخيل ، علاقة متغيرة ، غير متكتلة فى بقعة معينة تشمل العرض المسرحى وأخرى منفصلة للجماعة المشاهدة ، وإنما متبدلة حيث تتحرك مجموعة من المشاهدين ، وقد احتفظ بهم العرض واقفين ، مع الممثلة ، وتتحرك مجموعة ثانية مع الممثل وذلك بامتداد مساحة الباحة والشرفات العلوية الزوايا الجانبية المعتمة والعواميد المصفوفة ، لنشهد أو لنشترك مع الممثلين التونسيين فى صنع تكوين مسرحى قائم على التجمع والتشتت وتعدد زوايا النظر ومنظورات الرؤية وتلونات الأداء التمثيلى الموزع بين التوقف والحركة ومساحات من الصمت والكلام .

وفيما أتصور — فإن الصياغة التونسية قد وضعت معادلات ناجحة لاشكاليات المكان بسياقاتها التشكيلية والدلالية ، فحين امتلك العرض بنزوعه التجريبي الباحة التراثية وشكلها لتكتسب طواعية متغيرة ، فإنه يكون قد ابتعد كلية عن الصورة التقليدية للمكان المسرحي كمكان مغلق ومفتوح فى اتجاهين : اتجاه الكواليس ، واتجاه المشاهدين ، وذلك عبر إدراكه كوسيط بين عالم العرض الخيالى و العالم الاجتماعى الذى يوجد فيه المتفرجون ، وكفضاء ينقل مكانا محسوساً ويعرف بالممارسة الجسمانية التى تجرى فيه .

ولكن العرض لم يذهب إلى مدى بعيد ، كذلك الذى وصل إليه فيما يختص بوظيفة للمكان ، فى محاولته الحصول على المشاهد فى حالة مشاركة وجدانية وعقلية ، حيث دفع عرض المسرح العضوى بممثل وممثلة إلى الجمهور فى ممارسة تستهدف التعرف والتلامس الحى ، يسألاله ويشهدانه على بعضهما ويطلبان منه النصح والمشورة وكأنهما فى خناقة زوجية بين أفراد من العائلة أو فى مشادة أثناء سيرهما فى الشارع وقد التف حولهما المارة وسكان المنازل وأصحاب المحلات . وهكذا يفقد المكان التاريخى لباته ورصانته ليصبح إطاراً تتشكل فيه حوارية لاهية ومؤسية ، وتتحقق مشاركة مزدوجة العلاقة بين اثنين من الممثلين ، ومنهما معا وبين جماعات المشاهدين ، وفى الحالتين فإن العلاقة متغيرة .

●●●

☐ زفة المحروسة :
الوظيفة المسرحية ، والشكل :

منهج مسرحى استقرائى يبحث فى الأشكال المصرية وتقاليد الحياة اليومية كى تعيد تقديمها فى رؤية جمالية ، وهى تسعى كذلك إلى التجريب فى ثلاثة عناصر هى المعمار المسرحى الشعبى ، الممثل الشعبى وفنون الأداء الاحتفالى ، الابداع الجمعى من خلال الدراما الشعبية . وتنسب الجماعة لنفسها أسلوبا خاصا فى الأداء التمثيلى مبنيا على ماتسميه أسلوب التحول الاستقرائى ، أى تحول الفكرة إلى فعل واع مستمر ، فيقدم منهجا خاصا فى الصياغة الدرامية قوامه الارتجال من جانب والبحث الفنى الدقيق من جانب آخر ، وحتى يمكن الكشف عن خيوط وعلائق الربط بين الفكرة والشعور الجمعى للجماعة المسرحية وبين الموروث الثقافى والانسانى للجماعة الشعبية ، وأيضا بين الفكرة وبين الواقع الاجتماعى المعاش . إلى غير ذلك من أفكار وتصورات ، ربما تكون صحيحة فى ذاتها ، غير أنها فى الحقيقة أمنيات وتطلعات تفتقد إلى المصداقية الناتجة عن اختبارها فى أعمال فنية وعن صدورها عن وعى الممارسة الحية ، ولن نكون متجاوزين إذا اعتبرناها صادرة عن ذلك النزوع المرضى فى حالات كثيرة منه ، والذى شمل العديد من الممارسات الثقافية ، وأعنى النزوع إلى إصدار البيانات والوثائق ، والتحدث عن الانتاج ، قصيدة كان أو مسرحية ، أكثر من الانشغال بالابداع الفنى ذاته . وتختلف المسرحية كذلك — ثانيا — فى أنها تثير جملة من القضايا والموضوعات المرتبطة بخصائص شكلها المسرحى الذى نجح صالح سعد فى تحقيقه وتأكيده كضرورة مسرحية إلى حد كبير . وإذا نحن حاولنا معرفة ما بالعرض المسرحى ذاته ، فإننا نجد نصا ، كتبه محمد الفيل ، يحاول الاقتراب من الوجدان الشعبى الجمعى بتصنيع لغة منظومة سردية لا تفرق بين لغتين ، لغة تردى

تختلف قليلا تلك المسرحية عن مثيلاتها من التجارب الحكاية الشعبية ، ولغة تمسرح الحكاية ، ويحاول الكاتب التى تستهدف إيجاد صيغة مسرحية عربية مستندة إلى إحداث نوع من الجناس الصوتى عن طريق تسجيع الخصوصية التاريخية وإلى تقاليد وموضوعات فنون الكلمات فى تراكيب لغوية تنجح فى مناطق معينة فى الفرجة الشعبية . تختلف فى أنها — أولا — تصدر عن إشاعة جو من الحيوية والتدفق والتواصل ، وفى مناطق جماعة مسرحية تسعى ، كما تقول فى أوراقها ، إلى تحقيق أخرى تصبح ذهنية وباردة ، وفى الحالتين فإنها خارجية

ومفصولة عن الشخصيات المعبرة عن أنماط اجتماعية وتاريخية معينة .

ويتألف السياق المسرحي من حكاية يمكن تلخيصها : تعرض المحروسة للبيع ، أولا ، ثم للزواج . وفى الثانية يتقدم الفلاح للزواج منها . والاشارات والرموز هنا واضحة ، وهو مايريده صانعو العرض ، فالفلاح إشارة إلى قوى اجتماعية وتاريخية مرتبطة بتداعيات وجدانية وشعورية معينة ، والزواج إشارة إلى عملية توحد وامتلاك ، وكما فى الحكايات الشعبية المماثلة حيث يتعرض الفارس لصعوبات خيالية وأسطورية تقف أمام زواجه من الأميرة أو الحبيبة ، فإن الفلاح يتعرض هو الآخر لصعوبات وحوائل مع فارق أساسى وهو أن تلك الحوائل سياسية تتمثل فى القوى الخارجية التى تسعى للسيطرة على المقدرات المصرية .

ومن هنا تعرض المسرحية لأنماط وشرائح من القوى الغازية عبر التاريخ – رومان ، ترك ، غرب – وتسعى لاستخلاص جوهر الشخصية المصرية فى ثباتها وتماسكها بإزاء محاولات الغزو والتملك للمسرحية إذن مسرحية رؤية سياسية وتاريخية قائمة – فكريا – عن محاولات استكشاف القانون التاريخى الحاكم للعلاقة بين الشخصية المصرية ومستعمريها ، – وفنيا – على إيجاد معادلات لتلك العلاقة فى الشكل المسرحى المفتوح وتكوين أنماط تختصر الآخر – الخارجى المستعمر ، والذات – المحروسة ، الفلاح ، الراوى . وتنجح المسرحية فى تحقيق تناسق وتوازن بين عناصر صيغتها المسرحية ، غير أن المشكل يتمثل فى رؤيتها السياسية والتاريخية حيث أظهرت الشخصية المصرية من خلال الوعى الشائع عنها ، والمتركب من خصائص معينة كالفهلوة والشطارة إلى درجة الرقص (رقص الغوازى) للتركى . والسؤال هنا ، هل قاوم الشعب المصرى غزاته من خلال لعبة « التلات ورقات » ورقص الغوازى ، وتلك الشطارة التى يتوهمها العرض . لقد سعت المسرحية إلى استقراء التاريخ واكتشاف قوانينه ودلالاته ، وعادت لنا فى النهاية بمركب فكرى شائه قائم على الخلط والتسطح . غير أن اسئلة كثيرة يثيرها هذا العرض بحاجة إلى تأمل ، فوحده يظل هذا العرض ، من بين ماشاهدت من عروض مصرية ، بحاجة إلى كتابة أخرى مفصلة ، ومستقصية .

• •



حول مهرجان القاهرة الأول للمسرح التجريبى

ناصر عبد المنعم

على مدى عشرة أيام وفى الفترة من ١ الى ١٠ سبتمبر ١٩٨٨ شهدت القاهرة ليالى المهرجان الأول للمسرح التجريبى ، شاركت فيه حوالى ٥٠ فرقة مسرحية من ٢٠ دولة اجنبية وعربية قدمت عروضها فى عدد من مسارح القاهرة المغلقة والمفتوحة ، وقد اتضح لمتابع عروض المهرجان أن صلة معظمها بالتجريب واهية إن لم تكن منعدمة فى بعضها .. ولعل منبع هذا ، أساساً ، هو اللائحة الهلامية التى أعدتها إدارة المهرجان ، والتى تحتاج لاعادة نظر لضمان التمثيل الحقيقى للتيارات التجريبية التى يموج بها العالم ، والتى يشكل حضورها لمثل هذا المهرجان مؤشرا هاما لجديته وتحقيق لقاء تجريبى حقيقى بالأساس حتى لا يقف الأمر عند حدود العمل الدعائى والسياحى .

فى لائحة المهرجان وردت عبارة :

« لم تشأ إدارة المهرجان أن تتوقف عن تعريف محدد للتجريب أخذاً بالحدود الواسعة للطليعة .. لهذا فقد تركت إدارة المهرجان للدول المشاركة أن تختار ما ترى هى أنه تجريبى وطليعى ، فى اطار واقعها المسرحى » .

ومثل هذا التصور لا يعفى ادارة المهرجان من بذل أقصى الجهود لحضور عدد من الفرق والمراكز المسرحية بعينها ، تلك التى تلعب دوراً هاما فى غزو المجهول فنيا وطرق آفاق تجريبية جديدة ، وذلك بدلا من مخاطبة الدول المختلفة بحثا عن التمثيل الواسع فحسب .. ان عددا قليلاً من الدول يتم تمثيله بفرق تجريبية فعلاً خير من دول كثيرة يتم الاعلان عن مشاركتها فى المهرجان فى مناسبات الافتتاح والختام والمؤتمرات الصحفية وحفلات الاستقبال ، بينما تمثلها فى الحقيقة فرق ضعيفة المستوى ، تقليدية الطرح ، جاءت ــ أغلب الظن ــ بدافع السياحة بين ربوع القاهرة الجميلة !

ومعروف أن هدفا رئيسيا من هذه التظاهرات الفنية هو الحوار الفكرى والفنى ومناقشة وتقييم الابداعات المطروحة ، وقد انفردت لجنة الندوات عن بقية اللجان الاخرى بفشل بارز من اليوم الأول للمهرجان حيث تخبط برنامجها ولم يتحقق معظمه فى مناقشة العروض ، بل إن عددا ممن حددتهم اللجنة لمناقشة عروض معينة لم يشاهدوها أصلا ، بل لقد طلب أفراد لجنة الندوات

من بعض المخرجين اختيار المعقبين والاتصال بهم لعدم قدرة اللجنة على الاتصال والتنظيم !

وهكذا تم ارتجال الندوات وظهرت فيها وجوه متكررة بدافع الحصول على أكبر عدد من المكافآت المقررة لإدارة الندوات ، فكانت فرصة لأشباه النقاد لعمل (قرشين) خلال ليالى المهرجان !

بالاضافة الى التجنيب المتعمد لعدد من نقادنا البارزين ، أما ثمن باب التجاهل المتعمد أو من باب تصفية الحسابات . وفى هذا الصدد نذكر على سبيل المثال لا الحصر ذلك التجنيب المتعمد للأستاذ « فؤاد دواره » الذى لم يدع لحضور حفل الافتتاح أو الختام ولم تخاطبه لجنة الندوات للقيام بأى شىء ، والسبب فى هذا واضح أنه عقاب من أمين عام المهرجان « محمد سلماوى » لموقف دواره من مسرحيته « سالومى » ..

ويضاف الى هذا خلل البرنامج وضعف الجانب التنظيمى فتخبط الفنانون والمتفرجون حول مواعيد وأماكن العروض .

هذه بعض الملاحظات البارزة نسوقها لرغبة خالصة فى تطور هذا المهرجان العام القادم ، والذى يجب البدء فى التحضير له فورا ، بدلا من الغرق فى وهم النجاح المطلق والعيش فى نشوة التحقق ، فمثل هذا الوهم هو مقدمة السقوط الذى لا يرغب أحد فيه .

تقليدية .. وتجريبية

من بين عروض المهرجان ما ينتمى فعلا الى عالم التجريب ، ومن بينها ما هو غارق فى التقليدية .. ووسط العروض الأجنبية التى وفدت يمكن تمييز أربعة عروض تمثل بوضوح هذين الاتجاهين ، العروض هى : شهرزاد (ايطاليا) ومدام جيلوتان (فرنسا) ، لا استسلام هناك (بلجيكا) ولقاء القمة (انجلترا) .

« شهرزاد » الايطالية قدمتها فرقة اكسينواكس من اخراج : فانى فيورى ، وقد اختارت ادارة المهرجان هذا العرض ليكون إفتتاح المهرجان فى مسرح « الصوت والضوء » وقد سبقته دعاية كبيرة تتلخص فى أنه ابداع ايطالى / مصرى مشترك ، وكان يمكن الاكتفاء بأن المسرحية مأخوذة عن نصر « توفيق الحكيم » لأنه على مستوى التقديم على المسرح لم تتم أية مشاركة مدروسة ، وإنما تم الزج ببعض آلات شعبية مصرية بين الحين والآخر ، كما تم افتعال مشهد مسرحى أداه فنان مصرى دونما علاقة بالعرض الايطالى ، ومثل هذا الإقحام دون ضرورة أو مبرر درامى واحد هو لقاء مزيف جعل الفقرات المصرية مجرد حلية فولكلورية (فانتاستيك) لتكون هناك مادة للحديث عن الابداع المشترك بين ايطاليا ومصر ، وعن مزج روح الشرق بابداع الغرب .. الى آخر هذه الدعاوى التى لا علاقة لعرض الافتتاح بها .

لقد جاء العرض رتيبا خاليا من المتعة البصرية والسمعية التى دائما ما تصاحب عروض افتتاح المهرجانات ، والتى يجب أن تتضاءل فيها اللغة المنطوقة وتزيد فيها مساحات التعبير المسرحى ، لغة التشكيل والتخييل والحركة والموسيقى .

ولأن « فانى فيورى » مؤلف موسيقى وليس مخرجا مسرحيا فقد لعبت الموسيقى دوراً هاما فى العرض أفسده إدعاء الحوار الموسيقى الايطالى والمصرى الشعبى .. مثلما أفسد الجانب التجريبى للعرض الذى يطرح بحثا فى الرؤية الموسيقية لأسطورة شرقية خالدة .

العرض الثانى من فرنسا وهو : « مدام جيولتان » وهو مونودراما أداء الممثلة الفرنسية « بيريت ديوبيه » . ومدام جيلوتان هى زوجة الدكتور جيلوتان الذى ارتبط اسمه باختراع المقصلة لتنفيذ حكم الاعدام فى السنوات الأولى لقيام الثورة الفرنسية .. والعرض تقص فيه مدام جيلوتان قصصا من الثورة الفرنسية عن الفترة من ١٧٨٩ وحتى ١٧٩٤ .. وهى تروى هذه الوقائع بينما تقوم باداء الأعمال المنزلية اليومية وقد انتشرت بالمنزل أكثر من مقصلة صغيرة فى شكل اكسسوار منزلى استخدمتها الممثلة بعض الأحيان .. وأهم مايلفت النظر فى هذا العرض هو الدقة التى اتسمت بها عناصره .. حيث صاحبت موسيقى وأناشيد الثورة الفرنسية العرض من بدايته لنهايته بانضباط وتجانس مع إيقاع العرض

العام .. هذه الموسيقى كانت احيانا فى خلفية المشهد الذى تتمكن من بؤرته ممثلة قديرة ممتلكة لأدواتها التعبيرية ، ذات أداء رصين قوى وكلاسيكى أيضا ، وأحيانا أخرى تبرز الموسيقى لتتسيد الموقف المسرحى .. هذه العلاقة بين العرض والموسيقى تكاد تكون الملمح التجريبى الوحيد فى المسرحية التى امتعت مشاهديها رغم حاجز اللغة ، بقوة اداء « بريت ديوبيه » وبهارمونية العناصر التشكيلية فى العرض ، وبالموقف السياسى المطروح الذى يناقش تاريخ الثورة الفرنسية وتطورها ويصور بشاعة مجازرها وما حملته مع شعاراتها الرائعة من تدمير سياسى وانسانى .

« مدام جيلوتان » مسرحية ممتعة متقنة ولكن علاقتها بالتجريب لم تكن تؤهلها للمشاركة فى مهرجان للمسرح التجريبى .

وإذا كان العرضان « الايطالى » و« الفرنسى » لم يقدما طرحا تجريبيا محددا ، فان العرضين « البلجيكى » و« الانجليزى » قد اشتركا دونما اتفاق فى اعادة تقييم اللغة المنطوقة وتجنيبها بحثا عن لغة اكثر قدرة على التعبير عن تداخلات وتعقيدات عصرية ربما لا تطالها الكلمات .

واذا اتفقنا على أن الموقف من اللغة المنطوقة هو موقف عبثى قديم عرفناه فى اعمال « بيكيت » و« يونسكو » وكتاب العبث البارزين ، فان الجديد فى العرضين ـ البلجيكى والانجليزى ـ هو البديل المطروح لهذه اللغة المستهلكة القاصرة عن التعبير عن ادق المشاعر والأحاسيس فى تداخلاتها المرعبة .

العرض البلجيكى هو « لا استسلام هناك » قدمه فرقة مسرح الضاحية ، وقد لاقى هذا العرض إقبالا جماهيريا كبيرا ، ويكاد يكون العرض الوحيد الذى قدم فى حفل إضافى عن المقرر فى البرنامج ، وعنوان المسرحية هو نفس شعار جبهة « الساندينستا » النيكاراجوية ، وتقول أوراق الفرقة أن فكرة هذا العرض لمعت فى ذهن صاحبيه « آلان مبروك » و« ايزابيل لامولين » بعد تجول طويل فى أمريكا اللاتينية .





وقدم العرض بديلا للغة يتمثل صورة تشكيلية وصوتية مركبة : نحن أمام تراكيب صوتية متعددة تصدر عن الممثلين من أعماقهما ، بعيداً عن النظم اللغوى التقليدى الذى قد يكون جملاً مفيدة ولكنها قاصرة .. إن بنية العرض تتكون من عدد من المشاهد التى تتوالى وفقا لآلية داخلية .. مشاهد حرب وجنون وعنف وجنس وثورة ومجون .. تبدأ بدخول طائر غريب الى المسرح وتنتهى بخروجه .. وبين الدخول والخروج تتفجر عشرات الصور والمواقف فى رؤية انسانية شاملة .. إنه عرض يناقش بأبسط الامكانات الفنية أعمق وأعقد مشكلات العالم فى رؤية كونية شاملة وصادقة نفذت الى قلوب المتفرجين ، لوح تشكيلية ناطقة بالحياة ، من الصعب نسيانها .

« لقاء القمة » هو العرض الانجليزى الذى قدمته فرقة « رالف رالف » من تمثيل « جوناثان ستون » و « لارس جوران بيرسون » وهو ينتمى الى نفس السياق التجريبى للعرض البلجيكى ولكن بشكل مختلف حيث اللغة مستبدلة هنا بلغة وهمية متخيلة لا معنى لها وفقا للمنطق ، ولكنها لغة مسرحية تتشكل بالموقف الدرامى وبانفعال الممثل وعلاقته بنظيره ، العرض يصور لقاء القمة بين « جورباتشوف » و « ريجان » ، وهو تصوير كاريكاتيرى ينتقل فى استعراض شيق للعلاقة بين قوتين عظميين بكل ما فى هذه العلاقة من حذر وريبة ورغبة فى تسيد الموقف ، ومحاولة استمالة الرأى العام لصالح طرف دون الآخر ، وبالرغبة الصادقة التى تطفو أحيانا على السطح لتقليل حدة التوتر وتأمين مستقبل أفضل للبشرية .. وقد أجاد الممثلان تجسيد هذه العلاقة بوجوهيهما الجامدين وأدائهما الجسدى المتفوق وتمكنهما من التنويع على لغة وهمية مؤلفة من قبلهما داخل موقف مختلفة (فهى رقيقة أحيانا ، وحذرة أحيانا أخرى ، وعنيفة غالبا) فى إطار من اللا اتفاق يضفى على العرض مسحة كوميدية .. انه عرض شيق باستثناء الجزء الأخير منه الذى حمل بعض الملل الى المتفرجين حيث لم يضف جديدا على تطورات العلاقة بين القوتين ، وإنما جاء تنويعا مكروراً على تحديات ومداعبات تم تشبيعها واستنزاف ما تحمله من دلالات مسرحية .

سالومي سلماوى : وايلد هو الأصل !

عبد الغنى داود

على مسرح المقياس الذى تم إعداده فى حضن مقياس النيل بالروضة تعرض مسرحية « سالومى » التى تدور حول عشق الأميرة سالومى ــ إبنة (هيروديناس) حاكم مملكة فلسطين ــ لنبى الله (يوحنا المعمدان) ــ الناصرى ــ أى من أبناء الناصرة ــ والذى كان يبشر بمقدم السيد المسيح ، وعندما يتأبى عليها تنتقم منه حين تطالب من (هيرود) زوج أمها رأس يوحنا ــ بعد أن وافق على أن يمنحها ما تشاء إذا قامت بالرقص أمامه . بناء على تحريض كهنة اليهود لها على ذلك .. وهى قصة معروفة وردت فى الأناجيل ــ فى كلمات قليلة . وقد نشر (محمد سلماوى) نصا بعنوان « سالومى » [ألف للنشر] عام ١٩٨٦ ، وبمقارنة هذا النص بنص مسرحية (اوسكار وايلد) « سالومى » ١٨٩٣ ــ التى ترجمت ضمن « مختارات من المسرحيات القصيرة » العدد (٥٧) من سلسلة الألف كتاب والتى نشرت فى نهاية الخمسينيات ترجمة نادية ابو المجد ــ نجد أن كل ما قام به (محمد سلماوى) فى النص الذى وضع عليه اسمه من حذف وإضافة وتحوير وتغيير لم يخرج عن حدود نص (وايلد) الشهير إلا فى القليل النادر .. والمؤسف أنه فى هذا القليل النادر لم يكن على نفس المستوى من التوفيق الذى نراه حليفه فى جميع الحالات التى إلتزم فيها بنص (وايلد) .

التزم (سلماوى) بنص (وايلد) فنجده منذ البداية ــ مثلما فعل وايلد ــ يندد ــ على لسان يوحنا الناصرى ــ بفساد الحاكم (هيرود) وزوجته (هيروديا) ويفضح إستبدادهما وجشعهما ومظالمهما ، ويستنكر مخازيهما ، ويبشر بحتمية القضاء عليهما ، وحتمية قدوم المخلص الذى سوف يطيح بهما

وكلا النصين ايضا يدين اليهود ويحملهم تبعة قتل النبي المبشر الناصري .. فليس هناك فارق في النصين سوى في الأسلوب .. فهو عند (وايلد) أكثر فناً وأكثر بريقا وتوهجا وحساسية ، وهو عند (سلماوى) أكثر مباشرة وأكثر دعائية ، وذلك بسبب لجوءه الى إستبدال إسم يوحنا المعمدان بإسم الناصرى ، وحرصه على إطلاق إسم الناصرين على أتباع من أسماه (الناصرى) ، ولم يجد صعوبة فى تحوير ما جاء على لسان يوحنا المعمدان فى نص (وايلد) الى ما يتفق ومايريد أن يقوله عن :ـ الناصرى والناصريين ، وأبناء الحاضر الغائب ، وذلك الشخص الذى يراه على ربى لبنان وفى تونس وفى كل مكان من الوطن العربى .. (الراحل الذى لم يرحل ، والغائب الذى لم يغب .. فهو لو يمت) وصوت الشعب وصوت الفقر والمجاعة والمعاناة وأمال وألام الجماهير ـ ، ويتبدى ذلك أيضا بتبشير يوحنا أو الناصرى بالقادم الذى هو أفضل منه ، والتنويه . بمظالم الحاكم وفجور زوجته ، والوعيد بسوء العاقبة ، كذلك يصور نص (سلماوى) ضيق اليهود والرومان بالناصرى وحرصهم على القضاء عليه ، وتحريض كهنة اليهود (سالومى) على قتل الناصرى .. كاشفاً عن أحلامهم فى سيادة العالم فى مشهدين مفتعلين بشكل فج .. وهو ما صوره (وايلد) فى سطور قليلة تفيض بالشاعرية والإيحاء .

أصل وصورة

ومن المؤسف أن (سلماوى) عندما حاول أن يضيف مشهدا لا يوجد له أصل . فى نص (وايلد) وهو المشهد الذى يصور فيه شخصية (يوسف البستانى) عشيق سالومى الشاب والذى جعلت منه بستانيا خاصا لجسدها الذى أسلمته له .. ثم تنقلب عليه وتسحقه فى غطرسة فاجرة .. وهو مشهد ليس له من هدف واضح سوى الإثارة الحسية والمبالغة فى تصوير دعارة سالومى فبدا كمن يروج لهذه السلعة ! ورغم ذلك فهذا المشهد المضاف هو تنويعة على مشهد من نص (وايلد) ـ مما يؤكد أنه لم يستطع الفكاك من أسر نص وايلد ـ وهو مشهد سالومى مع (رئيس الحرس) الذى سماه [سلماوى] (كنعان) وهو (نارابوت) فى الأصل .. عندما تطلب منه أن يُحضر لها (الناصرى) فيرفض ـ رغم هيامه بها وإستعداده ألا يعصى لها أمرا ـ ، فتقتله بنفسها فى النهاية ، بينما يقتل هذا الشخص نفسه فى النص الأصلى عندما يرى (سالومى) تراود (يوحنا الناصرى) عن نفسه فينفر منها وينهرها ويعنفها . فيقتل رئيس الحرس نفسه حزنا على أميرته المعشوقة من الجميع حين يراها تتذلل الى رجل لا يأبه بها ... وهنا يتولد لدى (سالومى) الرغبة فى إمتلاك يوحنا الناصرى ، وقد ضحى (سلماوى) بكل الشاعرية والمشاعر الإنسانية العميقة التى كانت تعتمل فى نفس سالومى حتى تظفر برأس يوحنا فى سبيل تصوير مشهد دعائى يصور تحريض اليهود لها على قتل يوحنا (الناصرى) .. مصوراً إياها وكأنها ألعوبة فى أيديهم ، ثم نفاجأ بقطع رأس يوحنا الناصرى على يدى سالومى نفسها فى نص (سلماوى) بدلا من (الجلاد) عند (وايلد) ، وكأنها محاولة لتغيير تفصيلة صغيرة فى النص حيث جعلها تعترف بأنها تثأر لأنوثتها الجريحة وكبريائها المُهان .. وهى جملة وحيدة خالف فيها (سالومى) نص (وايلد) فى محاولة

لإخفاء معالم نص (وايلد) حيث جعل الأحداث تبدو وكأنها تتم فى إحتفال يدوم أربعين يوما . وبدا ذلك غير مقنع . إذ ما الذى جعل سالومى تؤجل رقصتها الشهيرة ، وبالتالى تؤجل طلبها رأس يوحنا والوفاء بعهدها للكهنة اليهود وقد واتتها الفرصة منذ الليلة الأولى الأولى فى الإفتتاح !؟ ليس هناك مبرر واحد لهذا التأجيل الوهمى .. وبدا هذا مفتعلا وغير منطقى ، ويتسم بالتحايل والتخبط ، وما ذلك إلا لأنه لا يقوم على أساس من الحقيقة ولا يتفق مع الأصل ، ولا هدف له سوى مط النص ليصبح عرضا من جزءين .. وهو فى حقيقته ليس إلا مسرحية من فصل واحد لم يفلح السطو عليها أن يضيف اليها ما من شأنه أن يغير من هذه الحقيقة .. فنص (سلماوى) هو بعينه نص (وايلد) .. لم يخرج من إطاره ولم يتجاوز حدوده ، ولم يفلح — على الرغم مما أشرنا اليه من حذف وإضافة وتحوير وتغيير — فى إخفاء أصله ومصدره الحقيقى وهو نص (وايلد) ، وليس الأسطورة التاريخية كما تدعى النسخة المنشورة التى نسبها (سلماوى) الى نفسه .. وفى النصين من الأمثلة التى تؤكد التشابه فى صياغة الجمل والبناء والحبكة والشخصيات والأحداث ما يكفى تدليلا على ذلك ..

وفى تصورى أن (سلماوى) بهذا السطو قد أساء الى الفكرة التى يحاول أن يدعو اليها ، أو يُسقط عليها اسقاطاته السياسية غير الواضحة والمبهمة .. إذ بدت إضافاته كدعاية رخيصة تتدلى كثيرا بفكرة الناصرية — إن كانت تعنى مشروعا قوميا من أجل الفقراء — فهى هنا ليست إلا فكرة غامضة عن المخلص الفرد أو أبنائه فقط . مما يكشف التزييف والتلاعب بالأفكار والمتاجرة بها ، والمزايدة من أجل مكاسب شخصية .

مسرح بالعشاء

ويأتى العرض الذى قُدم على (مسرح المقياس) ، والذى تولى تقديمه المخرج (فهمى الخولى) ، وقام بالأدوار الرئيسية فيه [نور الدمرداش ورغدة وليلى نصر ومحمود العراقى وعبد المنعم عطا والصاعد جمال عبد الناصر ، وصمم ديكوره زوسر مرزوق ، ووضع موسيقاه محمد نوح وألف أغانيه عمر نجم وصمم رقصاته عبد الرحمن أحمد وساميه علوبة .. مزيجا من الجهد والصنعة والدعاية ، والترويج لمبادىء غير مسرحية لم تكن مألوفة فى تقاليد المسرح العريقة مثل البواخر السياحية وتذاكر الدخول التى تشمل العشاء والتى تنتمى عادة لأساليب الملاهى الليلية وأشكال الترفيه الأخرى ..

وإتساقا مع عملية السطو على النص تم المتاجرة والمزايدة بأحداث لها جلالها وقدسيتها بإضافة مشهد للناصر يوحنا وهو ينذر ويتوعد وخلفه أطفال الحجارة يلقون بحجارتهم لكى يجعل العرض مواكبا لأحداث معاصرة وإنعكاسا لما يحدث فى فلسطين الصامدة .. لكن المشهد جاء مقحما ومفتعلا فلم يحقق هدفاً ، لأنه يفتقد الصدق والإخلاص وطغت عليه الرغبة فى الإستعراض والمزايدة وإبتزاز المشاعر ..

بدت الحركة بلا دلالة ، والإضاءة لا تضفى معنى ، والمجاميع التى تمثل الجنود والمدعوين ورجال القصر فى وضع ثابت أثناء

المشاهد الحوارية الحركية التى تدور فى بؤرة مقدمة موقع العرض الذى يتكون من مساحات عارية متدرجة فى هبوطها تمتد لحوالى ثلاثين مترا.. دون توظيف حقيقى لهذه المساحات .. وكان فى استطاعة المخرج ان يحدد المساحة التى يريد أن تتم لعبته المسرحية عليها .. كذلك لم يتم توظيف قبة المقياس بشكل جيد .. رغم أن العرض عرض سياحى كما أرادوا ومن المفروض أن يعتمد على الإبهار .. إلا أنه بدا فقيرا . حيث بدت الشاسيهات الست التى كانت فى أيدى المجاميع يشكلون بها المكان مثيرة للسخرية من هزالها وفقر إمكانياتها .. إذ كان من المتوقع أن تتزايد الإمكانيات فى وجود مسرح عار متدرج وفى نهايته خلفية طبيعية لقبة المقياس .. أما الموسيقى فلا تزيد عن تنويعات على أغنية مشهورة تتردد فى المناسبة هى [سنة حلوة ياجميل] تتردد بين فقوة وأخرى إبتهاجا وإحتفالا بعيد جلوس (هيرود) وبكلمات عامية تتنافر مع النص المكتوب بالفصحى الذى تعثر فى أدائه بعض الممثلين ، وساعد على ذلك أيضا إستطالة خشبةالعرض مما جعلهم يتعثرون أكثر .. وقد أدت (رغدة) دور سالومى بأسلوب حرفي متشنج لم تتوفر فيه تلقائية إبداع الموهبة الطبيعية ـــ فبدت كمن ينفذ أوامر المخرج ـــ إلا أنها قدمت رقصتها الشهيرة بإقتدار ، وبدا الجهد الذى بذلته فى التدريب عليها مما أوصلها إلى التمكن والمرونة فى حركاتها .. ومال (نور الدمرداش) الى الارتجال ، والى لمسة تهريج كأحدى سمات الشخصية ـــ لكن التهريج كان خارج حدود الدور أيضا ، وقامت (ليلى نصر) بدور هيروديا فى حدود الأداء التقليدى ملتزمة بمساحة الدور الضيقة .. وأدى (جمال عبد الناصر) دور الناصرى أو يوحنا بحرارة وتدفق ينقصهما التمرس والقليل من الحرفية .. أما (محمود العراقى) و (عبد المنعم عطا) فكانا كعهدنا بهما ممثلين مقتدرين لهما حضورهما الخاص الذى ضاع وسط فوضى الزحمة .

مترو الأنفاق أهون

وقبل أن نطوى صفحة هذا العرض العابر .. أليس من حقنا أن نسأل سؤالا يتعلق هذه المرة بقضية عامة تهم الرأى العام ولا تتعلق بهذه المسرحية فقط .. بل هى ظاهرة تفشت فى هذا العصر الإستهلاكى الذى تهاوت فيه القيم ، والسؤال هو : لماذا لم يُشر (محمد سلماوى) من قريب أو بعيد للنص الأصلى الذى نقل عنه ؟ وكيف سمح له ضميره أن يمثل بنص ذائع الصيت يتمتع بهذه الشهرة العريضة التى لا تخفى على أحد ـــ خاصة أنه قد تم تحويله الى فيلم سينمائى مشهور ـــ ولم يكلف (سلماوى) نفسه ذكر إسم صاحب العمل (أوسكار وايلد) ؟؟ ومحاولة الإجابة على هذا السؤال ستكون عبثا لا طائل من ورائه .. طالما أن (محمد سلماوى) قد سبق أن سمح لنفسه بنقل فيلم فرنسى (بطولة الممثل الفرنسى (فيليب نواريه) فى أوائل الثمانينات ، وتدور أحداثه فى مجارى مهجورة لمدينة فرنسية)، وحوله الى مسرحية عُرضت على خشبة المسرح القومى بعنوان « اثنين فى البلاعة » أو « اثنين تحت الأرض » ، وكأنه لا يرتكب سطوا علنيا يفقأ العين .. أضخم بكثير من ذلك الذى سرق (ونش) مترو الأنفاق !!

بلا معجزات ..
البهلوان ينجو من خازوق المتشائل !

مصباح قطب

قد يعن لمتفرج ساذج بهرته أضواء المسرح ، والمدينة ، بعد أن يشاهد مسرحية « البلهوان » أن يتساءل : لماذا يظل الراكد راكدا بعد كل هذا التقوع : مسرح « قومى » ، وكاتب « قومى » ، وممثلون قوميون ؟ وهل انتهى عصر الحدث « القولى » الثقافى بانطفاء أنوار الفكرة القومية الكلية ذاتها ؟

ان مشروع الاجابة على هذين السؤالين يجب أن يبدأ بالتأكيد على أن يوسف ادريس ، مؤلف « البهلوان » ، لا يزال أدب الأدباء ، اذا طرب ، ولا يزال هذا الادريس ، بصرف النظر عما يثبه فى الصحف والتليفزيون من أقوال مخوخة ، يحمل كأديب ، أكبر شحنة ناسفة ، عبوة : « رفض الواقع » ، لكنها شحنة يتعطل انفجارها باستمرار بسبب زيادة الميل الى التوازن على الحبل « الشرعى » فى عهد ما بعد أنور السادات ، هذا الميل الذى لم ينجُ منه حتى الادريس ، وانعكس بصفة خاصة على مسرحيته « البهلوان » ، ويبدو أنه استشعر ذلك سلفا ، فكتب فى كتالوج العرض ، يؤكد أن المسرحية مجرد ضحكة كبيرة ، أملتها ظروف مر بها الكاتب ، مشيرا بذلك الى الهجوم الرسمى عليه قبل وابان كتابة المسرحية ، ومنعه من الدفاع عن نفسه فى « الاهرام » عامى ٨٢ و٨٣ بسبب زيارته لليبيا ، ومقالاته فى « البحث عن السادات » .

وقد تابع ى . إدريس بنفسه اخراج المسرحية وبروفاتها لحظة بلحظة ، بل وصرح بأنه يعتزم أن يخرج مسرحياته بعد ذلك كأثر من آثار افتتانه بما قام به فى مسرحية البهلوان على الخشبة !

وهذه المرة لا يستطيع يوسف ادريس ان يجلس على الخشبة ليحتج على العرض ، كما فعل فى مسرحيته ، « الجنس الثالث » ، اثناء عرضها على القومى عام ١٩٧١ ، ولا يجوز لادريسنا العجوز ان يعاود الاتصال بوزير الداخلية ليستأذنه فى مزيد من الانتقاد لإرضاء أولاد الإيه المعارضين ، وكان قد اتصل به كما صرح للصحف عند بدء عرض المسرحية ليقول له إن المسرحية تهاجمك فهل عندك مانع ؟؟ ورد الوزير فى مثل هذه الحالات معروف .

فى نهاية البداية نحن بازاء يوسف ادريس كما يريد تماما ، وفى فكرة قال عنها أنها تكتب لأول مرة فى العالم ، وعلى خشبة مسرح قومى ومديره محمود ياسين ، وفى

عرض بطله يحيى الفخرانى ، الذى قام بدور حسن المهيلمى رئيس التحرير صباحا ، والبهلوان فى السيرك مساء ، بالاضافة الى نهير أمين وسحر رامى وصلاح رشوان ومرسى الحطاب وآخرين ، فهل أدى كل ذلك الى وجود حدث ثقافى يستحق الاحتفاء به قوميا كما كرر د . أدريس مرارا ؟.

البهلوان والبريسترويكا

أول ما تذكرنا به المسرحية هو « البريسترويكا » ، مع الفارق ، والتى كتب عنها الجميع مقرظا ، من أقصى الأنيس منصور ، إلى أقصى اليسار ، وكذا « البهلوان » ، وكأنها لم تكتب ضد أحد أو حالة ، وعلى العكس من المصير الذى ربط به اميل حبيبى بطله سعيد أبى النحس المتشائل ، حيث أبقاه معلقا على الخازوق فى نهاية روايته ، بعد رحلة طويلة من التبهلن مع ظروف الاحتلال الاسرائيلى ، فان ى . ادريس قدم لبهلوانه أكثر من هدية ... قدم له التوازن .. والتطهر ... كما كافأه بزواجه من لاعبة السيرك « سحر رامى » وضاعف من قيمة المكافأة ، أن خطوات سحر على المسرح كانت وكأن نسيمها من هواء الجنة ، زد على ذلك أنها غفرت للمهيلمى فعلته الشنعاء ، عندما حاول « بيعها » للغرباوى ، صاحب جريدة « الزمن الغراء » ، التى يعمل حسن رئيسا لتحريرها ، والذى نكتشف فى النهاية انه صاحب السيرك أيضا ، وقد قام بدوره مخرج العرض عادل هاشم .

ويأتى الخلل فى المسرحية بشكل رئيسى من بنائها الذهنى التجريدى ، الذى يشده الاستطراد الى الفكاهة ، بأكثر من المضى فى البناء الجدلى للشخصيات والمواقف .. إن اختيار المهيلمى لمهنة البهلوان بهدف أن يتوازن ، على حد قول المؤلف ، يعنى أن المرء يمكن أن يتطهر ، أرسطيا ، من كل فساد وجرم ، بممارسة عمل من هذا النوع ، وكفى الله المفسدين والأنظمة شر الثورات والمحاكمات .

كما أن اختيار شكل مسرحى جديد ــ كما حدث فى الفرافير قديما والبهلوان حاليا ــ ليس ترفا مجانيا يمارسه المؤلف لتزجية الفراغ ، ولابد أن يرتبط بزيادة القدرة على طرح الاسئلة الجدية للأديب ، عن الحياة والكون والمجتمع ، فى أجلى عمل فنى ممكن . وإذا كان بعض من ذلك قد تحقق فى الفرافير ، فإن الشكل فى البهلوان كان أحد العوامل التى مالت به الى الخفة .. بل وأسفا « الضحالة » .. ويبدو أن طول الدوران الفرفورى حول الدائرة المركزية كان من الضرورى أن يؤدى الى مثل هذه النتيجة ؟!! والمسرحية ، وباعتبارها عملا جادا على كل حال ! تؤكد ما درج عليه المسرح المصرى فى سنوات الحمأة ــ السبعينات ــ من تحويل القاعدة « البريختية » لكسر الايهام الى كسر الوعى بالأوهام لدى المشاهدين ، وتكريس العبثية والزيف . كيف ؟ :

إن من المقصود أن قفزات البهلوان ــ المهيلمى ــ فوق آلة التوازن بالسيرك ، بشكل اعتباطى ، كانت تستهدف كسر توهم الجمهور بأن هذا بهلوان سيرك حقيقى ، وتأكيد كونه بهلوانا ناتجا من نظام اجتماعى فاسد ، لكن الحكم المرسلة التى بثها المؤلف على لسان البهلوان ، والقفشات الساخرة الذكية ، وحواره الفلسفى عن لعبة الفقير الهندى ، ولعبة الفقير المصرى ، الذى تتناوشه سيوف الغلاء والقهر ونقص الخدمات وطفح المجارى و ... و ... ومع ذلك يخرج من صندوق الحياة سليما . (هل يخرج الانسان سليما حقا ؟) .. كل ذلك يجعل الأمر يختلط على المشاهد ، ويظن أن المهيلمى ، وبما يمثله ، ينتمى الينا نحن « الفقير المصرى » خلسة ، وانه انما اختار التبهلن لينجز هذا الانتماء من وراء ظهر النظام السائد ؟! .. وزاد من الشعور بالتفسخ فى شخصية البهلوان الملامح الموسى صبرية التى أضفاها العرض على شخصيته (شرف المهنة ، مدح أمريكا وذم السوفيت والعكس تبعا لتغير الظرف الخ) ... كما لو أن موسى صبرى وحيد فى هذا المجال ، أو أن الفساد هو الـ « موسى » ، لا النظام الاقتصادى والسياسى السائد .. وعلى هذا النهج يمضى العرض فى تحميل مسئولية الفساد وشيوع البهلوانية للمحلاوى (جمال عبد الناصر كما هو واضح) والغرباوى (أنور السادات كما تشير رموز كثيرة منها عبارة علاء مدير التحرير « النقى » من أنه يخشاه كصاحب للجريدة ، بسبب أفكاره عن توصيل مياه النيل لاسرائيل) .

الانقطاعة المسرحية

وفى المسرحية تتأكد ظاهرة أخرى تفشت فى المسرح المصرى السبعينى ، وهى ظاهرة الانقطاعة المسرحية ، أو غياب النسق « المود » ، على مستوى العمل ككل أو الممثل الفرد ، فترى الممثل يبدو فى كل مشهد وكأنه خرج لتوه ليمثل ، قاطعا صلته بما سبق ، وتشعر كذلك للحظات انه لم يخرج بعد من حالة الهزار خلف الكواليس مع زملائه ، وتسيدت الانقطاعة اداء جميع الممثلين ، باستثناء الزوجة سهير امين (شريفة) والتى أدت بوعى دور الزوجة المصرية المتاكفة والتى تقف لزوجها المهيلمى بالمرصاد ، خاصة عند حافة انتقاله الى التعلق باخرى (ميرفت فتاة السيرك) وان اخذت سهير ملامح سناء جميل أحيانا ، وكذا تواصل صلاح رشوان (مدير التحرير المثالى) مع دوره الى حد ما ، وان كان الدور بنفسه يفتقد للتحدد والوضوح ... فعلاً كان قد عمل مع المهيلمى دون اعتراض وهو فى ذروة نفاقه للمحلاوى ، وفجأة اعتزم تقديم استقالته مع مجىء القرباوى ، دون أسباب كافية ، وهو يتكلم بحياد بارد عن « اللى نبقى عارفين انه يسار ونقول نستتى يمكن يتعدل .. ونبقى متأكدين انه يمين وبرضه نقول نستتى يمكن ينصلح » ..

وفى الحقيقة فقد شملت موجات التوازنية كل لحظات / شخوص العرض عبر خلخلة عجيبة فالكل يريد أن يتوازن داخل المسرحية ، وخارجها ، مثلا :

● تمضى المسرحية على سطر مسرح ، وسطر سرك ، مع دوام نصبة السيرك كديكور ، ولكن دون أن تكون لمشاهد السيرك فيها وظيفة درامية ، وانما تم حشرها لموازنة الدلالة السياسية للعرض ، ومن أجل عيون شباك التذاكر .

● وتمضى بنية العرض وقفشاته ، فى سكة : سطر مع وزير الداخلية وآخر ضده ، وسطر مع الرئيس وثان عليه ، وسطر ضد التيلن وآخر معه : يقول المهيلمى فى نهاية العرض : ان البهلوان مثل الطرشى ، اخترعه الملوك ليفلفل حياتهم ، ويتبل معيشتهم !

هذا هو مسرح عين فى الجنة وعين فى النار إذن ، وقد بانت سماته على الجمهور غير القومى والذى يضم شرائح متباينة ، من رواد العرض ، بعضها أتى على كل مسارح القطاع الخاص ، ويبحث عن ضحكات أخرى فى أى مكان ، وبعضها جمع الجنيهات الخمسة ثمن التذكرة (يريد د . أدريس رفعها إلى ٥٠ جنيها كما ذكر فى

حديث تليفزيونى) ، ليعمسرح ، والجميع فى توهان عجيب بين الرغبة فى الضحك المجرد ، والتوق إلى فن جاد ومغامر من أجل الحلم البعيد المنال : العدل والتحرر ، بعيدا عن القهر والنفاق .. ان يوم الخميس يعكس بصورة مدهشة طبيعة جمهور المسرحية ، حيث يضحك نصف الصالة أحيانا لقفشة مثل التفاهم على القبل بين السكرتيرة ورئيس التحرير برمز « كوباية اللبن » ، ويصمت النصف الآخر ، بينما يضحك الأخير ويصمت الأول ، فى موقف آخر ، تبعا لارتباط المشهد بالمكانة والسلوك الاجتماعى لكل فريق .

● ورغم نصبة السيرك طوال المسرحية ، كانت الحركة بطيئة ، وثقيلة ، بما لا يناسب مقام عالم التبهلن الصحفى والسياسى والانسانى .. وتركز اهتمام المخرج ، وهو نفسه ممثل دور الغرباوى ، فى المشاهد التى يظهر فيها ، ولذا جاء المشهد الحادى عشر ، هو أجمل المشاهد طرا ، حيث يقف المهيلمى أمام الغرباوى ، صاحب الجريدة الجديد ، مرتعشا ، ثم تنفك عقدته عندما يطلب منه الأخير أن يهاجم الحلاوى ، كشرط ليصفح عنه ، بعد أن كان قد مدحه طويلا ، فيقول المهيلمى : أكتب ضده .. قوى .. مش هو كان ضد مصر ؟ وأنا أكتب وأشهد عليه كان .. واللى ييجى على مصر أشهد على أمه ، وكله بالوثائق .. مسلسل ٣٠ حلقة عن فضائح الحلاوى .. وبالوثائق ، يقول ذلك وهو يطرقع باصبعه ، ويحنى قامته ، دافعا جسده للأمام ، داعجا رقبته فى جسده ، معطيا أقصى ما تتطلبه من منافق لاعق أحذية ، وماسح جوخ وبلاط وأشياء أخرى .

وفقط لو أن الفخرانى أحب المسرح كالسينما ، وهو بموهبته الفذة يستطيع ، ودرب صوته على قواعد الفوكاليز ـ اخراج الحروف ـ ورشق حركته ، لكنا قد شهدنا بهلوانا نموذجيا .

وتغرى المسرحية كذلك بدراسة لحظة الوهج المسرحى فى المسرح المصرى ، واستخراج قانونها ، وقد نعاجل فنؤكد أن لحظات الوهج فى البهلوان كانت تتبدى بسطوع فى المشاهد ذات المضمون الطبقى النقى وغير المميع ، والمعد فنيا بغنى وانصاف أى بانحياز .. كان « نجف » .. ابن البلد فى المسرحية .. والقارىء الذى اختار أن يكاتب رئيس التحرير كقارئة مجهولة ، تحايلا لتوصيل رسائله ، رائعا وهو يواجه رئيس التحرير البهلوان ، ويقول له : ياتبطلوا بقى .. ياتبطلونا .. انتم متبقروش اللى تكتبوه .. سيبكوا بقى من لعبة كنا مخدوعين دى .. وكفاياكم تستعدوا علينا الحكومة .. انت عرفتنى ازاى .. انت مباحث .

المهيلمى : لا صحفى .

نجف : دلوقت بتسموها صحافة ؟!

وتنفجر الصالة فى ضحك مجلجل ، وتترسب بللورة وعى صافية فى العقول ضد النفاق والمباحث والصحافة الصفراء معا .

وعلى النقيض جاء تصفيق الجمهور لكلام « علاء » مدير التحرير المثالى ، عن مصر ، باردا بلا روح ، وتم بحكم الواجب ، لا الضرورة الانسانية ، لأن الكلام كان عن مصر مبهمة وهلامية .. لا هى مصر نجف .. ولا حتى مصر خصوم نجف الطبقيين .

ودع عنك بعد هذا كله القضايا الكثيرة المتبادلة بين يوسف ادريس ود . فوزى فهمى والمخرج جلال الشرقاوى والممثل محمد صبحى ، حول البهلوان من قبل ، ودع عنك كذلك المآخذ الواضحة على الإعداد الموسيقى للعرض ، وسوءات الصوت ، وسكونية المشاهد فيما خلا ما يصطنعه الممثلون من حركة لأنفسهم .. وتساءل بعد ذلك مع الـ ٧٠٠ مشاهد يومى للعرض : أليس إحجام مخرج العرض عن الظهور فى النهاية لتحية الجمهور ، بسبب اعتراضه على بروتوكول الظهور وترتيب الممثلين ، دليلا على أن البهلوانية قد غزت كل العقول والأفهام ؟!

الأسطورة والفن

أدب وسياسة وإيديولوجية

عرض : اسماعيل المهدوى

هذا الكتاب مجموعة دراسات للكاتب الفرنسي كلود بريفيو ، كان قد نشرها أساسا فى مجلة الحزب الشيوعي الفرنسي « النقد الجديد » ، ثم جمعتها ونشرتها دار نشر الحزب فى عام ١٩٧٣ .

الفصل الأول بعنوان « ماركس والأسطورة » . يتساءل : على أى أرضية ينمو الأدب ؟ ويجيب على لسان إرنست فيشر وغيره بأن الأدب لا يستطيع أن يستغنى عن الأسطورة ، وأن خلق الأساطير الوظيفة الحقيقية للفن . وقد كان ماركس معجبا جدا بالتكوين الأسطورى اليونانى الذى تبلور فى الفن اليونانى ، واستخدم فى كتبه الكثير من الأسطوريات اليونانية ، وجعل من بروميثيوس أنبل قديس وشهيد فى القائمة الفلسفية . ويقول ماركس فى أحد كتبه إن شعوب العصور القديمة عاشوا ما قبل تاريخهم فى خيال ، هو هذه الأسطوريات . لكن ماركس يتجاهل أن بعض الأسطوريات صنعها الكهنة للتجهيل والتزييف التاريخى وانتشرت فولكلوريا بتلقين الكهنة لا بالتلقائية الشعبية . ذلك أن ما يسميه ماركس هنا مرحلة ما قبل التاريخ ، هى فى الحقيقة مرحلة تاريخ مطموس ومجهول بدأت من مصر الفرعونية فى الصراع بين الجنوب والشمال ، ثم شملت الهجرات البحراوية المصرية على سواحل البحر الأبيض وغيره . فالفرق بين الأسطوريات الفرعونية والأسطوريات اليونانية ، أن الأولى صنعها الكهنة ، بينما الثانية صنعها ضحايا الكهنة وأتباعهم . ولهذا نجد أن بروميثيوس المذكور إله النار والمعرفة ، هو شهيد العذاب الأبدى لآلهة التجهيل الذين يرفضون نشر العقل والمعرفة والتحضر بين الناس . ولهذا أيضا تحولت الأسطوريات اليونانية إلى أدب وارتبطت بالأدب ، بينما استمرت

الأسطوريات الفرعونية جزءا من العبادات والطقوس الكهنوتية .

ويقول ماركس إن التكوين الأسطورى أو الميتولوجيا ، هو طريقة لرؤية الطبيعة والعلاقات الاجتماعية . ومعنى ذلك فى الحقيقة أنه فلسفة . لكن الفرق كبير بين الفلسفة الكهنوتية الخرافية وبين الفلسفة التى تجعل من الأسطوريات رموزا عقلانية متحررة . ومع ذلك ، يرى ماركس أن الأسطوريات عموماً هى رغبة خيالية فى السيطرة على الطبيعة والانسان تعبر عن العجز الواقعى ، وأن الأسطوريات عموما هى الصياغة الفنية اللاشعورية للطبيعة والعلاقات الاجتماعية فى الخيال الشعبى . وتختفى الاسطوريات عند ما تصل القوى الطبيعية إلى السيطرة الحقيقية . ففى مجتمع تتقدم فيه وسائل الانتاج ووسائل الدمار والاقتصاد والأفكار تنمحى الأسطوريات . ويبدو أن ماركس يقصد الأسطوريات الفولكلورية ، لأن الأسطوريات الدينية تبقى دائما طالما بقيت درجة ما من التجهيل واللاعقل . والمهم أنه يرى أن موت الأسطوريات ، يجر معه سقوط الفن والشعر . ويتساءل الكاتب .هل معنى ذلك أن المجتمع الحديث قتل الفن أو حوّله إلى وظيفة المعرفة النظرية والعلم ؟ يقول : لا ، أبدا . إنما يتطلب المجتمع الحديث من الفنان خيالا مستقلا عن الأسطوريات .

ومع ذلك ، يرجع بريفو ليحاول التمييز بين الأسطورة mytheوالتكوين الأسطورى أو الميتولوجيا mythologie ، للتمييز بين انتهاء التكوين الأسطورى وعدم انتها الأسطورة أو الأساطير . ويقول إن عملية الخلق الفنى والأدبى ، هى نشاط أسطورى ، وإن كل عمل فنى عظيم هو أسطورة من الأساطير ، وإن بلبك وهو لدرلين وكافكا وبريخت وفولكنر وبيكيت وجنيه هم صانعو أساطير . ومعنى ذلك أنه يعتبر الأسطورة خيالا مستقلا عن التكوين الأسطورى .

ويتساءل : هل الدين تكوين أسطورى ؟ ويجيب بأنه فى ظل الأديان التوحيدية الكبيرة ، فانه لايتطابق الدين والتكوين الأسطورى إلا جزئيا . وهذا جواب غير واضح . والجواب الواضح ، هو أن الدين يشمل تكوينا أسطوريا يشكل جوهرة وأساسه . أما عن علاقة التكوين الأسطورى بالايديولوجية ، فيرى أنه قطاع منها . وبالتالى يكون التكوين الأسطورى تكوينا لا شعوريا ، لأن الايديولوجية هى تكوين فكرى لا شعورى ، أو مجموعة تصورات وأفكار تكون لدى أغلبية الناس بدون المرور عبر الشعور .

مذكرات أندريه مالرو

الفصل الثانى يتناول فيه الكاتب كتاب الأدب ووزير الثقافة الفرنسى فى عهد ديجول أندريه مالرو ، اسمه « الذكريات المضادة » . ويبرر مالرو هذا الاسم الغريب ، بأن كتابه ليس من كتب الاعترافات ، وليس من كتب الذكريات لأن الذكريات تتكاثر بلا حصر ، ولكنه كتاب تفكير فى الحياة فى مواجهة الموت . فالحكمة هى التأمل ، وتحويل أوسع الخبرات إلى الوعى . ومعنى ذلك أن الذكريات المضادة أو الضد ذكريات ، وهى تأملات فى بعض الذكريات .

من تأملات أندريه مالرو ، أن المدنية الغربية القادرة على فتح العالم كله ، عاجزة عن اختراع معابدها الخاصة ومقابرها الخاصة ، وذلك لأنها بدون روح . وهذا رأى غريب لمفكر غربى ! فالروح الغربية الحقيقية التى صنعت تقدم الغرب وقدرته ، هى الروح العقلانية لا روح العبادات والمقابر والطقوس الكهنوتية . ومن قبل ، تدهورت وانهارت الامبراطورية الرومانية ، عندما انتشرت فيها « روح » الشرق ، أى العبادات الشرقية وخصوصا المسيحية التى تبناها الامبراطور قسطنطين فى نفس مرحلة سقوط روما ! وبدأ بعد ذلك ظلام العصور الوسطى الذى انتشرت فيه « الروح » الدينية وانتشرت فيه المعابد والمقابر والكهنوت . ولولا الروح العقلانية المتحررة والثورة ضد الكنيسة ، لما خرجت أوروبا من ظلام هذه الروح التجهيلية اللاعاقلة . لكن يبدو أن أندريه مالرو من المعجبين بما يسمى سحر وغموض الشرق ــ وهذا يتسع ليشمل أيضا سحر وغموض الحياة فى الغابات والحياة البدائية عموما ! والحقيقة أن هذه النزعات الروحانية الشرقية التى رجعت إلى التغلغل فى أوروبا منذ القرن التاسع

عشر ، هى التى صنعت التدهور الجديد فى الغرب ، وهى التى تهدده بالسقوط فى عصور وسطى جديدة تكثر فيها المعابد الكهنوتية .

وبخصوص الشيوعية ، يقول أندريه مالرو إن الشيوعية الغربية لم تعد ثورية ، وإن هذا ينطبق أيضا على شيوعية الاتحاد السوفييتى الذى تبرجز ولم يعد يغنّى نشيد الدولية ! وهو يظهر تعاطفا مع الصين ، ولكنه يرى أن الثورة ماتت فيها أيضا ! ونفس النزعات الروحانية اللاعاقلة التى دفعته إلى التباكى على المعابد والمقابر الكهنوتية فى أوروبا ، دفعته هنا أيضا إلى تعليق الأمل الثورى على ما يسمى العالم الثالث . ففى رأيه أن « الثورة فى البلاد المختلفة لا تثيرها البروليتاريا ولكن الشعب » ، وأنها تعتبر بذلك عن إيديولوجية الثورة الفرنسية وجناحها اليعقوبى المتطرف . ولهذا يقول إنه حتى لو كانت أساليب الثورة فى العالم الثالث أساليب روسية ، فإن لغتها فرنسية . ويبدو أنه ينسى أن الثورة الفرنسية التى بدأت عقلانية فلسفية ، سقطت فى مرحلة الفوضوية وفى مرحلة الارهاب وقتل العلماء والفلاسفة ، بحيث أن معالمها المتطرفة تعتبر لعنة على تاريخ العالم كله وليس فقط على تاريخ العالم الثالث . ثم لماذا لم يتحدث أيضا عن ظاهرة البونابرتية وعسكريات العالم الثالث ؟!

ويتحدث مالرو كثيرا عن مشاهداته فى الشرق للمقابر وطقوس الموت ، ويرى أنها تعبر عن الانسجام بين الموتى والاحياء وعن الوفاق بين السماء والأرض ! ويذكر من أمثلة ذلك « شارع الموت » فى سنغافورة ومحارق الموتى فى الهند وأهرامات مصر . ويقول إن الموت فى الغرب ليس له معنى — يقصد أنه ليس موضوعا للتخريف الأسطورى الواسع . ورغم أنه يقول إنه يجهل جدا تاريخ مصر القديمة ، إلا أنه يحكى عن تأملاته لأبى الهول ، ويقول أن الفن مرتبط بالموت ! ويرجع إلى روحانياته اللاعاقلة ، فيقول إن الدين مات وأصبح العالم بدون روح ، وإن العلم لا يستطيع أن يحل محل الدين لأنه عاجز عن إخراج الانسان من غرائزه واحلامه الأولية . ويرد عليه بريفو بأن الفن هو الذى يستطيع أن يحل محل الدين .

كيف تكتب الرواية

فى الفصل الثالث ، يتناول بريفو كتابا لأراجون عن كيف يكتب الرواية ، بعنوان « الكلمات الأولى فى العمل » . يقول أراجون إن عبارات الافتتاح ، تلعب دور المفاتيح التى تفتح المجال الروائى ، وتعتبر خطوة الدخول فى « الفضاء » اللغوى للرواية . ولهذا فالعبارة الأولى تنبثق وكأنها مملاة إملاء لا يقاوم . وهى تشكل مفترق طرق بين الصمت والقول ، وبين الحياة والموت ، وبين الخلق والعقم . والرواية تخرج من البداية كما يخرج الماء من النبع ، ليتخطى بعد ذلك كل الأراضى التى يقابلها حتى المصب . وبخصوص ميكانيزمات تكوين الرواية ، فهى عملية بناء حقيقى — لكن بالنسبة له بدون تصميم سابق . فهو يفكر ابتداء مما يكتب ، ولا يكتب ابتداء مما يفكر . ولهذا يقلب الكوجيتو الديكارتى المعروف : أنا أفكر ، إذن فأنا موجود ، ويجعله : أنا أوجد ، إذن فأنا أفكر !

والروائى يشبه المهندس الميكانيكى الذى يعرف جيدا ماذا يفعل ، وكيف يحل المشاكل التى يعرف هدفها ، وكيف يجمع الآلة التى يريد تجميعها . لكنه لا يفعل ذلك بناء على تصميمات أو مشروعات مسبقة . فهو لا يعرف فكرة سابقة عن الرواية التى يبدأها ، ولا يجعل الكتابة تعبيرا ثانيا عن معنى أول أو عن فكرة مطلقة كانت بدون لغة ثم بدأت تكتسب لحم اللغة . والروائى لا يعمل وهو يدرك طريقا سبق تحديده ، ولكنه يكتب كمن يقرأ قطعة يتكشف شخصياتها وطابعها ونهايتها . وأعتقد أن أراجون يبالغ فى نفى الفكرة المسبقة ، لأن من الصعب جدا أن نتصور عملية كتابة بدون فكرة أولية ما تحركها وتتكامل مع حركتها . لكن المهم أن نعرف وجهة نظره . فهو يقول إن الرواية ليست فكرا يوضع فى صور ، وليست فكرة تسبق الانتاج . وهو يكرر ذلك بالتأكيد والتعميم ، وبدون تمييز بين الشعور واللاشعور الذى يمتلىء بلا شك بالأفكار المسبقة ! ويقول إنه لا يعرف شيئا عن الرواية فى صفحاتها الأولى ، ولكن كل شىء يتحدد بالكتابة وخلال الكتابة . فالكتابة قراءة خلاقة ! والرواية تكتب نفسها بتجميع وتجميد النصوص

واستيعاب العناصر من الخارج ومن التاريخ والثقافة والحياة . ذلك أن الرواية عند أراجون ليست حكاية بسيطة ، ولكن عقدة تناقضات . ولتوضيح طريقة كتابة الرواية ، يذكر كلمة للرسام براك عن كيف يرسم لوحاته . يقول براك إنه حين يبدأ الرسم ، يبدو له كما لو كانت لوحته مقلوبة على الناحية الأخرى ، أو مغطاة ببعض التراب الأبيض الذى هو قماش اللوحة . ويشعر أنه يكفيه أن ينفضها بفرشاة نفض لكى تظهر اللوحة . ويبدأ فى استخدام فرشاة الرسم كأنها فرشاة نفض : لاظهار اللون الأزرق واللون الأخضر واللون الأصفر ، الخ . ويستكمل النفض والتنظيف باستكمال ظهور اللوحة ! وهاهنا نجد أن براك يبدأ من فكرة مسبقة عن اللوحة التى يريد رسمها . صحيح أنها — كما يقول بريفو — فكرة وهمية عن لوحة غير موجودة . لكن هذا يعنى وجودها فى اللاشعور بطريقة غير محدودة وغير مكتملة العناصر .

ويقول أراجون إن الابداع ليس اكتشافا لشىء موجود من قبل . ولكنه مثل الاختراع العلمى ، يتحكم فى عناصر معينة وفق إرادته ، ويجرى عليها تجاربه ، ويدخل عليها فروضا ، ويتقدم بها بدون أن يعرف إلى إين تذهب به ، مستكشفا طريقه بما يعثر عليه من نتائج ، متقدما فيما يسميه « عقلانية مستكشفة » . ولاحظ أن مثال الاختراع العلمى ، يؤكد هو أيضا ولا ينفى وجود فكرة غير محددة وغير مكتملة ولكن مسبقة ! لكن أراجون يركز على انعدام الفكرة المسبقة فى عملية الاستكشاف — التى هى حلقة جزئية من حلقات استكمال التحديدات والعناصر . ويقول أراجون إن عمل الروائى الحديث ، هو إقامة بناء عقلانى يتخلص شيئا فشيئا من لاعقلانية مواد البناء . ذلك أن كتابة الرواية لا تستخدم فقط اللغة كأداة ، ولكنها أيضا وبشكل خاص تصطدم بها كمادة . وتطورات الصفحات الأولى من الرواية ، تبين أن هذه المادة ليست ميتة . فاللغة تلعب دورا فى تشغيل الروائى ، حيث يوجد تفاعل جدلى بين الميكانيكى والماكينة الروائية .

الأدب الروسى

بعد فصل عن أحداث طلبة فرنسا فى عهد ديجول ، نجد فصلا بعنوان « لينين والسياسة والأدب » ، بمناسبة صدور مجموعة نصوص له بالفرنسية بعنوان « كتابات عن الفن والأدب » . يقول الكاتب مشكورا إن لينين ليس متخصصا فى الأدب ، وإنه لا يمكن أن نقيم من كتابات لينين نظرية فى علم الجمال . ويقول إن لينين كان يقدر وظيفة الأدب تقديرا عاليا ، وكان يطلب من الأدب الاحتجاج ضد الظلم الاجتماعى وأن يكون صورة دقيقة للعلاقات الاجتماعية . وهذا يعنى فى الحقيقة تسييس الأدب . والتسييس ليس مطلبا خاطئا ، لكنه لا يمكن أن يكون مطلبا شاملا : فالسياسة المباشرة أو غير المباشرة ، هى مجرد مجال من المجالات العقلانية الانسانية التى لا حصر لها للعمل الأدبى .

ويتكلم بريفو عن العصر الذهبى للرواية الروسية ، إنه العصر الممتد من تحرير عبيد الأرض الزراعيين عام ١٨٦١ حتى ثورة ١٩٠٥ . وقد شمل هذا العصر الذهبى جوجول وتشيكوف وتشتشيدرين وجونتشاروف ودستويفسكى وتورجنيف وتولستوى . وعن هؤلاء جميعا تكلم لينين ! وكما يقول برديائيف ، كان الكتاب الروس العظام فى القرن التاسع عشر يشعرون أن روسيا على حافة هاوية ستسقط فيها ، وكانت أعمالهم تعكس الثورة الداخلية المستعمرة والثورة الأخرى التى فى الطريق . ذلك أن روسيا القيصرية كانت تتعرض فى ذلك العصر ، لما يسمى التحول الرأسمالى ، وما يرتبط به فى مجال انهيار القيم والمعنويات مما يسمى التبرجز .

ويتناول بريفو موقف لينين من دستويفكى ، فيقول إنه وصفه بأنه « سىء » ولكن لم يصف كل أعماله بأنها سيئة ! وقد احتج جوركى على تمثيل مسرحية استخرجت من رواية دستويفكى « المجانين » . ولكن لينين قال إن المسرحية أو الرواية تتناول نشاط الفوضوى الروسى باكونين . وهذا من أعداء ماركس وإنجلز ! وبهذا السبب السياسى ، حاول تهدئة جوركى . وفى رأيه أن عمل دستويفسكى متناقض ، ويشمل ميولا رجعية ،

ولكن فى المجموع يجب تقدير نبوغ دستويفسكى . ولكن الحقيقة أن هذا الاستدراك ضاع وسط دعوات التسييس واتهامات الرجعية ، بحيث لم تظهر أعمال دستويفسكى فى الاتحاد السوفييتى إلا متأخرة ! كذلك اتخذ لينين موقفا ضد الشاعر الشيوعى ماياكوفسكى الذى يسميه أراجون شكسبير الاتحاد السوفييتى . واعترض لينين على طبع خمس آلاف نسخة من إحدى قصائده ، وقال إن عشر كتاباته فقط هى التى تستحق بالكاد أن تطبع — وألف وخمسمائة نسخة فقط من أجل المكتبات والمولعين به ! .ويقول بريفو إن هذا ليس موقفا عاما ضد ماياكوفسكى ، وإن لينين اعترف بعدم تخصصه فى مجال الشعر رغم عدم إعجابه بماياكوفسكى ! والمهم أم ماياكوفسكى انتحر بعد ذلك ! أما جوركى ، فكان لينين يحبه ويهتم به كثيرا ، رغم تكرار خلافاته معه ورغم اتجاه جوركى فى بعض الأحيان نحو الاتجاهات المعادية للحزب البلشفى . وكان لينين يعتبره « واحدا من أكبر عظماء ممثلى الفن البروليتارى » ! والسبب فى ذلك واضح ، هو أن التسييس الحزبى وصل فى روايات جوركى إلى درجة شاملة . وفى مقابل ذلك ، قرأ لينين يوما مجموعة قصص قصيرة نشرها مهاجر معادى للسوفييت فى باريس اسمه أركادى أفيرتشنكو بعنوان « اثنا عشر فى ظهر الثورة » . ورغم تطرف عدائه وكراهيته للثورة السوفيتية ودفاعه عن كبار ملاك الأراضى وأصحاب المصانع ، فقد أمر لينين باعادة طبع بعض هذه القصص . ويعتبر بريفو ذلك نوعا من تشجيع النبوغ أيا كان اتجاهه ! لكن واضح أن السبب يرجع إلى نفس الاعتبارات السياسية التى كانت تسيطر على النقد الأدبى . ويقول بريفو إنه لكى تكتب بفن ، يجب أن تعرف وأن تفهم . ومع ذلك يرجع فيقول إن العمل الفنى يمكن أن يعبر عن معرفة موضوعية وعدم معرفة ذاتية — والادق أن نقول معرفة لاشعورية وعدم معرفة شعورية . وبهذا المعنى ، يذكر أن إنجلز تحدث عن انتصار الواقعية عند بلزاك على العوامل الايديولوجية الرجعية التى كانت تشكل تصوره الذاتى للعالم .

تولستوى

ويقول بريفو إنه ليس لدينا من نصوص لينين مجموعة متكاملة بخصوص كاتب معين ، إلا مقالاته الستة عن تولستوى . وهى مقالات سياسية وإيديولوجية ، وليست مقالات أدبية أو نظرية . وهذه النقطة المبدئية تقدم لنا ملاحظة أساسية فى الموضوع . فلينين قائد سياسى ورئيس دولة . ولا يمكن للسياسيين عموما أن يتوقفوا عن تناول الأعمال الفنية والأدبية من حيث مضموناتها أو تأثيراتها السياسية والايديولوجية . بل وهذه نقطة اهتمام تخص مجموع المثقفين أيضا . لكن الفرق بين التحليل والنقد السياسى والايديولوجى والتحليل والنقد الفنى والأدبى ، هو أن النوع الثانى يختص بصلاحية أو عدم صلاحية العمل الفنى والأدبى للنشر ، بينا النوع الأول لا يختص إلا بتوضيح المنظور أو زاوية النظر التى يلتقط منها ذلك العمل . فالمنظور يمكن أن يكون سياسيا ويمكن أن يكون غير سياسى ، ويمكن أن يكون برجوازيا ويمكن أن يكون شعبيا أو بروليتاريا ، الخ . والمعيار فى ذلك كله ، هو التنوير والتبصير والافادة العقلانية المرتبطة بالمتعة الجمالية . أما أى اعتراضات ، فيجب مناقشتها كاعتراضات سياسية وإيديولوجية لا تتعلق بفنية العمل .

وقبل أن يعرض بريفو لمقالات لينين عن تولستوى ، يعرض رأى تروتسكى ورأى بليخانوف عن تولستوى ، ليظهر من ذلك ما يسميه « أصالة » لينين .

فتروتسكى له دراسة عن تولستوى تتكون من ستة بنود بالعناوين تالية :

١ — تولستوى أرستقراطى ٢ — عداء تولستوى للحياة الجديدة ٣ — تولستوى رسام لروسيا القديمة ٤ — الأزمة الأخلاقية لتولستوى ٥ — الفلسفة الاجتماعية لتولستوى ٦ — انتقام التاريخ . ويقول تروتسكى إن قصر تولستوى ، كان يحتوى فى غرف إقامته على الأدوات البدائية للفلاحين التى يستخدمها ويحاول بها المشاركة فى حياة الفقراء ، بينا كان الدور الأعلى يحتوى على صور أجداده الاقطاعيين . ومعنى ذلك أنه كان يوجد اثنان تولستوى : الأول صاحب فلسفة البساطة والاندماج فى الشعب ، والثانى صاحب العواطف والأهواء الاقطاعية ! وحتى حب تولستوى للفلاحين الروس ، يفسر تروتسكى بأنه حب شاعر وأخلاقى ،

ولكنه حب تنازل وإحسان من رجل أرستقراطى ، يظهر خلفه أجداده الاقطاعيون ! وهكذا ينظر تروتسكى إلى الوضع الطبقى لتولستوى ، ليس من زاوية تحرره منه وانتصاره عليه ، ولكن باعتباره لعنة أبدية عليه ! ثم يأخذ عليه أيضا — ولأسباب إقطاعية — أنه لم يتناول فى رواياته شخصيات التاجر والطبيب والمثقف وعامل المصنع ! ويُرجع ذلك إلى أنه كان مرتبطا بالنظام القديم للحياة . وما الذى يمنع من أن يتناول الحياة أو المجتمع من منظوره القديم ، ويترك لغيره أن يتناوله من منظوره الجديد ؟ اعتراض تروتسكى هو أن تولستوى كان يكره الظروف الجديدة التى ظهرت فى روسيا القيصرية . وهو يقصد ظروف التحول الرأسمالى والتبرجز التى يعتبرها الماركسيون أكثر تقدما من الظروف الاقطاعية — مع أنها أكثر تقدما فى مجالات معينة وأكثر تدهورا فى مجالات أخرى عديدة . ويدلل على كراهية تولستوى للظروف الجديدة بأنه قال : « لا يبدو لى مثلا أن العلاقات بين صاحب المصنع والعامل ، تعتبر أكثر إنسانية من العلاقات بين النبلاء والأقنان » . وهكذا يستنتج تروتسكى أن عداءتولستوى للرأسمالية وللايديولوجية البرجوازية ، هو عداء إقطاعى ! وفى رأيه أن تولستوى كان يريد الرجوع إلى الماضى — الرجوع إلى روسيا القديمة . لكن الحقيقة أن تولستوى — مثل غيره من أعداء الرأسمالية الأخلاقيين غير الماركسيين — كان يتحسر على إيجابيات الماضى دون أن يرغب فى الرجوع إلى سلبياته . ويقفز تروتسكى إلى ما يسميه النزعة المحافظة فى الفن عند تولستوى ، والتى لا ترى إلا الواحات الاقطاعية . وفى مقابل الكونت الاقطاعى تولستوى الذى يفكر فى إصلاحات الماضى ، يضع تروتسكى دستويفسكى الذى يسميه ى ابن المدينة » . وينتهى إلى أن إيديولوجية تولستوى رجعية .

كذلك يتناول بليخانوف تولستوى من زاوية مشابهة . فهو يعتبره محافظا أرستقراطيا ، ويقول إنه استمر إلى آخر حياته إقطاعيا . ورغم أن تولستوى قرر فى أواخر حياته التنازل عن أملاكه للتحرر من ثمار الاستغلال اللاأخلاق للشعب ، إلا أن بليخانوف يرى أن هذه لا يكفى ! فليس المهم أن تمتنع عن استغلال الشعب ، لكن المهم أن تساعد على خلق علاقات اجتماعية تختفى فيها الطبقات الاجتماعية واستغلال طبقة لأخرى ! وهذا يعنى أن بليخانوف يضع للكاتب الروائى مواصفات تشبه مواصفات عضو الحزب الشيوعى ! ويستنتج بليخانوف أن تعاليم تولستوى سلبية تماما ، وتختلف عن الأخلاق الايجابية للثوريين لكنه مع ذلك يميز بين الذين يحبون تولستوى فى مجموعه وفى أخلاقه السلبية ، وبين هؤلاء الذين يحبون تولستوى حبا نقديا جزئيا . ويقول إن الثوريين يقدرون فى تولستوى أنه رفض رذائل النظام الاجتماعى القائم ، وأنه استخدم بنبوغه الفنى فى وصف هذه الرذائل ، رغم أنه لم يفهم معنى الصراع من أجل تغيير العلاقات الاجتماعية واتخذ منه موقفا لامباليا . ويتناول الأساس المسيحى للأخلاق عند تولستوى ، فيقول إنه بينما يرى ماركس أن الدين أفيون ، فان تولستوى يرى أنه « الشرط الأول للسعادة الحقيقية للبشر » . لكن الحقيقة أن تولستوى لم يكن من دعاة الدين ، ولم يأخذ منه إلا مبدأ عدم مقاومة الشر بالعنف . وحتى هذا المبدأ ، يقول بليخانوف إن الاخلاص الفنى كان يتغلب عليه . فالوصف الفنى المخلص فى روايات تولستوى ، يجعل القارىء يستكمل أنصاف الحلول التى يقدمها ، ويجعله يتجاهل دعوته إلى عدم المقاومة بالعنف ويرغب على العكس فى المقاومة بالعنف الثورى .

أما لينين ، فيقول فى مقالاته الست إن تولستوى يعبر عن مرحلة تاريخية معينة ، هى التى تبدأ من ١٨٦١ تاريخ إلغاء عبودية الأرض وتنتهى فى ١٩٠٤ عشية الثورة الروسية الأولى . وهذه مرحلة انتقالية وانقلابية اكتسحت فيها الرأسمالية روسيا فاكتسحت قطعان الفلاحين المعدمين الجوعى المدن على أمل الاشتراك فى أعمال البناء والصناعة . فهى مرحلة ثورة برجوازية فلاحية ضد القيصرية وضد نظام الملكية فى الريف ومن أجل الرأسمالية . وهذا التناقض فى معالم هذه المرحلة ، هو الذى تعبر عنه تناقضات إيديولوجية تولستوى . ومن هنا يركز لينين نقده على توضيح تناقضات تولستوى ، ويقول إنها لم تكن تناقضات فكره الشخصى ولكن تناقضات تلك الظروف وتناقضات التدخل الرأسمالى فى العلاقات الأبوية

الريفية . ويقول لينين إن تولستوى عظيم فى التعبير عن أفكار وحياد ملايين الفلاحين أزاء الثورة البرجوازية فى روسيا ، وإن إيديولوجيته هى إيديولوجية « الركود الشرق » الذى كان تولستوى يتصور أنه مستمر فى روسيا إلى الأبد . ويأخذ عليه أنه كان يغمض عينيه عن تطورات الواقع ، بحيث لم يستطع أن يرى انتقال التناقض الرئيسى من تناقض رأس المال ــ الفلاحين إلى تناقض رأس المال ــ العمل .. يقصد انتقال الثورة من ثورة رأسمالية إلى ثورة اشتراكية . ومع ذلك ، فقد كان تولستوى اشتراكيا . لكن لينين يميز بين الاشتراكية العلمية ، وبين الاشتراكية الاقطاعية التى هى خيالية رجعية . فتعاليم تولستوى ، هى تعاليم خيالية طوباوية ورجعية ، رغم أنها تحتوى على عناصر اشتراكية وعناصر نقدية تفيد الطبقات المتقدمة . ويؤكد لينين أن المحتوى الايديولوجى لكتابات تولستوى ، كان يعبر عن رغبة فلاحية فى التحرر من الدولة البوليسية القيصرية وإقامة كوميونات لصغار الفلاحين الأحرار المتساويين محلها . ومعنى ذلك أن تولستوى لم يكن يعبر عن أيديولوجية طبقة النبلاء العقاريين الروس التى ينتمى إليها من حيث المولد ، ولكنه انقلب عليها .

ويقول لينين إن من الضرورى نقد الايديولوجية الرجعية ــ لكن هذا لا يعنى إنكار حق الوجود الأدبى لصاحب هذه الايديولوجية ، أو الامتناع عن مدح كتابته الأدبية . ومن هذه الزواية ، فهو معجب متحمس بنبوغ تولستوى ويكيل المدائح : الكاتب العظيم ، الروائى العبقرى ، الواقعية الصافية الأصيلة ، الخ . ويقول لينين إن الروائى مثل تولستوى ، يكفى منه أن يطرح المشاكل . فاذا نجح فى ذلك ، فلا يمكن إنكار جدارته . ويعلق بريفو على ذلك ، بأن لينين كان يتناول الأدب على جبهتين : جبهة النقد الايديولوجى ضد الانتهازية ، وجبهة تناول القيمة الموضوعية للنص الأدبى ــ وهذا تناول ضد الجمود المذهبى الذى يجعل التقدير الأدبى للعمل تابعا للايديولوجية التى يعبر عنها . فهناك تباعد بين النص وبين الشخص الذى يصدره ، أو بين العمل الأدبى والانسان . وهناك استقلال ذاتى نسبى بين التعبير وصاحب التعبير . فمتطلبات الواقعية أو الاخلاص الفنى ، تنتصر أحيانا على الايديولوجية . ويجب أن نضيف إلى ذلك ، أن الايديولوجية هى منظور ، وأن التقاط صورة من منظور مختلف يمكن ألا يؤثر فى القيمة الفنية للصورة .

كافكا ونموذج عصرنا المريض

بعد ذلك ، يكتب كلود بريفو فصلا عن الروائى التشيكى الجنسية الألمانى اللغة فرانز كافكا (١٨٨٣ ــ ١٩٢٤) . يقول إن باحثا سويديا جمع قائمة كتب عن كافكا ، زاد عددها عن خمسة آلاف ، وإن باحثا نمساويا أمريكيا حاول أن يستكمل تلك القائمة حتى عام ١٩٦٤ فأضاف إليها ٢٦ كتابا و٢١٤ مقالة وعشرة موضوعات دكتوراه ! ولا تزال القائمة تتضخم كل عام . وكل الذين كتبوا عن كافكا يجمعون على أن أعماله غريبة لكن بريفو يحاول أن يرجع فكرة الرمزية فى أعمال كافكا إلى كلمات صديقه الحميم ومنفذ وصيته مالكس برود . وكان كافكا قد أوصاه بأن يحرق كل يومياته ورسائله وأعماله التى لم ينشرها ، لكن برود لم يفعل ذلك ، فأنقذ لنا بشكل خاص رواية « المحاكمة » ورواية « القصر » اللتين هما أوضح أعمال كافكا . وكتب ماكس برود تعليقا على ذلك أن « المحاكمة » تعبر عن فقدان العدالة الإلهية ، وأن « القصر » يعبر عن فقدان اللطف الإلهى أو العون الإلهى . ففى « المحاكمة » متهم مزعوم لا يعرف تهمته المزعومة ولا يستطيع أن يجد قاضيا يواجهه قبل أن يحكم عليه بالموت « مثل كلب » ! وبغض النظر عن تعليق برود ، فاننا نستطيع أن نجد فى سفر أيوب ، فى العهد القديم تعبيرات كثيرة عن هذا النوع من الاتهام الذى بدون تهمة والحكم الذى بدون محاكمة والقضاء الذى بدون قضاة ! كل ما فى الأمر أن سفر أيوب ككتاب دينى ، ينقلب بعد ذلك على نفسه ليتحدث عن عفو الرب ورحمته ، بينما بطل محاكمة كافكا ينتهى بالموت ميتة الكلب . أما محاولات موظف القصر دخول القصر بدون جدوى وعجزه حتى عن التفاهم مع رجال القصر ، فهذه تذكرنا بعملية طرد الرب لآدم وحواء من الجنة فى سفر التكوين . فالانسان هو طريد الجنة ، أى ضحية العذاب

واللاجدوى .

الرمزية فى أعمال كافكاواضحة إذن وأصولها الأسطورية واضحة . لكن كلود بريفو يجعلها مجرد رأى فى تفسير كافكا يجب ألا نسجن أنفسنا فيه . وواضح أنه يخلط بين التفسير الرمزى لأعمال كافكا ، وبين التحليلات الشخصية لأفكاره . من ذلك مثلا أنه يشير إلى تفسير يجعل أعمال كافكا اليهودى تعبيرا عن مشكلة اليهود فى عصر الشتات . لكن الحقيقة أن كافكا لم يتعرض للاضطهاد كيهودى ، فضلا عن أنه يجب ألا نخلط بين دوافع العمل الفنى وبين تفسيره . كذلك يشير بريفو إلى رأى الطب الذهنى فى كافكا ، حيث يوجد من يعتبر بعض أعماله دليلا على مرض البارانويا أو جنون العظمة ، بينا يعتبر آخرون أعماله الأخرى دليلا على مرض الشيزوفرينيا أو الانفصام الذهنى ! أما المشتغلون بالتحليل النفسى ، فيفسرون أعماله بوجود صراع بينه وبين أبيه ! كذلك يشير بريفو إلى باحث اسمه فيبر ، يفسر أعماله بأنها استرجاع لذكريات طفولته فى المدرسة الثانوية / الليسيه ! وفى مقابل ذلك ، يتناول التفسيرات الوجودية لكافكا فى فرنسا — تفسيرات ألبير كامى وجان بول سارتر — ويسميها التفسيرات الفلسفية . ومنها أن كافكا يصور الحالة البشرية . ويقول آخرون إنه يصور عصرنا الذى تخلى عنه الله ، وإنه يصور « عالما مفككا » . وهو فى ذلك لا يصف الواقع الخارجى للعالم ، ولكن يصف الإنسان الداخلى . ويقول الباحث الألمانى فيلهيلم إيمريش إن الحقائق والمبادىء القديمة انهارت فى القرن العشرين وتحولت إلى ايديولوجيات فارغة . وأصبح موقف الانسان هو العجز عن السيطرة على العالم الحديث أو التفكير فيه . وهذا « العجز » هو أساس الفن الحديث فالعالم فى القرن العشرين غير مفهوم ، ومن ثم يعبرون عنه بأعمال فنية غير مفهومة أيضا . ولهذا لا يصور كافكا أفرادا أو جزئيات ، ولكن يصور نماذج مجردة للحياة وللفكر البشرى .

وينتقل بريفو بعد ذلك إلى موقف الماركسيين من كافكا . يقول إن الشيوعيين التشيكيين رحبوا بكافكا منذ سنة ١٩٢٠ ، وكتبوا بعد موته عام ١٩٢٤ أنه كاتب رقيق يتخذ موقف الرعب من هذا العالم ويشرّحه بمشرط العقل الذى لا يرحم ، وأنه يهاجم بالسخرية وبالصور الأقوياء فى هذا العالم . واستمر هذا الموقف المؤيد لكافكا بعد الحرب العالمية الثانية . لكن منذ عام ١٩٤٦ ، انتشرت فى فرنسا حملة ماركسية ضد كافكا بدأت بمقال بعنوان : « هل يجب أن نحرق كافكا ؟! » . أما فى الاتحاد السوفيتى والمعسكر الاشتراكى ، فقد اتخذوا موقفا ضد كافكا باعتباره رمز التدهور الايديولوجى والفنى للغرب الرأسمالى — مع أن ماركس يقول إنه لاعلاقة أحيانا بين ارتقاء الفن وتدهور المجتمع . وفى رحلة لجان بول سارتر إلى موسكو عام ١٩٦٢ ، تكلم عن موقف التحريم المتخذ ضد كافكا ، وأخذ عليهم أنهم يفسرونه بأنه فاضح البيروقراطية التى هى عيب لازم من عيوب الاشتراكية . (ولاحظ أن كافكا يفضح بيروقراطية السماء لابيروقراطية الأرض ، وبيروقراطية المصير البشرى لابيروقراطية الادارة !!) . لكن السوفيت استمروا فى موقفهم ضد كافكا ، وقال أحدهم إن كافكا ينشر الفقر الروحى واللامبالاة واليأس ، بينما الأدب التقدمى يكافح من أجل الانسان وازدهاره وثرائه الروحى ! وهم يصفونه بأنه « ضد واقعى » أو « معادى للواقعية » antiréaliste ، ويقولون إن فلسفته « الاغتراب التعميمى » . والحقيقة أن كافكا « لا ينشر » أمراض المجتمع المعاصر ، لكنه يصف أعراضها ويستفز القراء ضدها . فليس كل من يتعامل مع المرض ناشراً للمرض ، حتى لو لم يكن يقدم علاجه .

ويرجع بريفو إلى حياه كافكا فى وسط الجالية الألمانية فى براغ . ويقول إن والده انضم إلى هذه الجالية التى كانت تشمل عددا كبيرا من اليهود ، تعبيرا عن طموحه الاجتماعى ، لأنها كانت تتكون من كبار البرجوازيين وأصحاب المشروعات والشركات والاداريين وكبار الموظفين . ويحاول الكاتب أن يظهر كافكا فى وضع الشاذ أو المرتد أو المنفى . ويقول إنه كان يكتب للألمان فى تشيكو سلوفاكيا وهم قلة ، وللألمان فى ألمانيا وهم لا يعرفونه . وحتى اللغة الألمانية فى جالية براغ ، كانت لغة فقيرة ومكتوب عليها التلاشى ، مما قد يفسر بعض جوانب أسلوبه فى الكتابة . ومع ذلك ، فإن كافكا لم

يكن وحيدا ومجهولا ، ولكنه كان معروفا من بعض الأعمال التى نشرها ــ رغم أنه اكتسب الشهرة العالمية بالأعمال التى كان قد أوصى بحرقها . ويناقش الكاتب طريقة كافكا الجديدة فى استبدال منظور الراوى الموضوعى بمنظور الشخصية . فمنظور الراوى الموضوعى يفترض أننا نعرف مسار الأحداث ، بينما منظور الشخصية يقتصر على ما تعرفه تلك الشخصية . ويناقش ما قاله مارت روبير من أن كافكا يشبه سرفانتس مؤلف دون كيشوت ، من حيث أن كلاهما عاش أعراض المرض فى مرحلة انقلابات تاريخية عظيمة ، ومن ثم فأن أعمالهما تعبر عن انقلاب مدينة وانقلاب ثقافة .

الأدب والايديولوجية

فى فصل أخير ، يتناول كلود بريفو العلاقة بين الأدب والإيديولوجية . ويقول أولا إنه يجب تقديم ونقد الأعمال الفنية كواجب ثقافى ، وإن كسب أو خسارة المثقفين ليس مسألة كسب أو خسارة فئة اجتماعية مهمة ، ولكنه كسب أو خسارة الدور الذى يلعبه المثقفون فى صياغة الصور الموجهة لفئات اجتماعية كثيرة أو أحيانا لعصر بأكمله . ويتحدث عن السياسة الثقافية التى يجب تأسيسها . ويقول إن رفض التحريمات والأفكار المسبقة فى الأدب ، لا يعنى أن نفتح أذرعنا لكل شىء . فلابد من الاختيار ، لكن يجب أن يكون اختيارا واسعا مفتوحا .

ويرجع إلى ماركس وإنجلز لتعريف الايديولوجية ، فيقول إن لها معنيين : معنى الانعكاس المشوّه أو المقلوب للواقع . وبهذا المعنى فان الايديولوجية تقابل الوعى أو المعرفة . أى أنها تعنى بالعربية : الانقلاب الفكرى . أما المعنى الثانى الشائع ، فهو التعبير التلقائى أو التعبير البسيط الآلى لطبقة ما ونشاطها . ولهذا ترفض الماركسية أن تجعل الايديولوجية مجموعة أفكار . فهى ليست فقط مجموعة أفكار ، ولكنها أيضا مجموعة صور وتصورات وأساطير تحدد أنماط السلوك والنشاطات والعادات ، وتشتغل من موقع اللاشعور . فهى نوع من اللاشعور الثقافى . وبغض النظر عن ماركس وإنجلز ، يمكن أن نقول هنا إن الفلسفة هى التصورات العامة للطبيعة والانسان ، وإن الايديولوجية أوسع منها بحيث تشمل مجموع الأفكار (بالمعنى العام) التى تخص جماعة معينة أو عصرا أو طبقة . وفى هذا تختلف عن الذهنية الفردية التى هى مجموع أفكار الفرد . وقد تكون شعورية أو لاشعورية . أما الثقافة ، فهى ما يترسب فى العقل من خلال التعليم .

ويعرف بريفو الأدب ، بأنه ما يتخطى مهمة التعبير ويتناول اللغة كأداة للتشغيل . وفى هذا يميز بين اللغة كأداة للتشغيل وبين مواد التشغيل فى الفنون الأخرى ، التى هى قبل أن يتناولها الفنان مواد بدون شكل ومحايدة . أما اللغة فهى أصلا نتاج معرفة هامة ، وتتركز فيها نتائج قرون عديدة من النشاط البشرى المتجه إلى معرفة الحياة . ومن هنا فان الأدب يشتغل فى مادة مشحونة بالتاريخ وبالمعنى .

ويتحدث عن العلاقات بين الأدب والايديولوجية فى العمل الأدبى ، فيشير إلى رأى لينين عن أن كتابات تولتسوى كانت تجمع إيديولوجيات متعددة أو أجزاء من إيديولوجيات متعددة . وهذا يعنى أن الايديولوجية السائدة فى العمل الأدبى ، لا تتحدد آليا بالأصل الطبقى للكاتب . فهناك تباعد بين التعبير وصاحب التعبير فى العمل الأدبى . ويتساءل أخيرا : فى أى مستوى يمكن استكشاف الايديولوجية فى العمل الأدبى ؟ لكنه لا يجيب عن هذا السؤال إجابة كافية . يقول إنها تظهر أولا فى المستوى المباشر فى الشروح التى يمكن اقتطاعها من النص ــ وذلك فى الرواية مثلا ، فيما يسمى تدخلات المؤلف . وثانيا تظهر الايديولوجية بطريقة غير مباشرة فى تقلبات القصة وفى قفزات العقدة والتقافات الأحداث . وحتى غياب الرواى العالم بكل شىء فى أسلوب الرواية عند كافكا ، يمكن أن يأخذه الاتجاه اللاعقلانى على أنه تعبير عن أن العالم غير مفهوم بعكس ما تراه الماركسية ، وطبعا العالم هنا يعنى المجتمع ، والمجتمع المتدهور قد يتعرض لتعقيدات غير مفهومة بالفعل وإن لم تكن مستحيلة التفسير .

خصائص اللغة الشعرية فى مسرح صلاح عبد الصبور من التحليل إلى النموذج

عمرو خفاجي

حلم قديم لكثير من علماء « البنية » أن يُقرِّبوا ما استطاعوا بين لغة النقد الأدبي ولغة المنطق الرياضي بهدف إنشاء علم صارم للغة .

وقد وجد هذا الحلم النبيل صداه الأول عند عالم اللغة الأمريكي « نوم تشومسكى » فى صياغته الرياضية لقوانين النحو التحويلي ، وفى النسق الجبرى الذى ساقه عبر عدة معادلات العالم النفسى الفرنسى « جاك لاكان » للدلالة على بعض أنظمة العلاقات النفسية بين (الأنا ، الهو ، الآخر) .

يستلهم الشاعر والباحث وليد منير خطى هؤلاء الباحثين الكبار ، ليطرح مغامرته العلمية المحسوبة من أجل صياغة نموذج منطقى/ رياضى فى تحليل الحرّاك الشعرى من بنية إلى بنية أكبر منها وذلك عبر دراسته لدالة التحول النوعى فى « النص الصبورى » من القصيدة الى المسرحية من خلال أطروحته المعنونة بـ « خصائص اللغة الشعرية فى مسرح صلاح عبد الصبور » والتى تقدم بها إلى المعهد العالى للنقد الفنى (أكاديمية الفنون) لنيل درجة الماجستير فى النقد الأدبى ، ناقشتها لجنة مكونة من الدكتور صلاح فضل مشرفاً والدكتور عز الدين اسماعيل والدكتور نبيل راغب عضوين .

وللأهمية العلمية للرسالة أوصت اللجنة بطبعها على نفقة الدولة ، وسوف تصدر قريبا فى كتاب تحت عنوان **« فضاء الصوت الدرامى ـ دراسة فى الحراك الشعرى »** عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

وتتكون هذه الرسالة من مدخل وثلاثة فصول وخاتمة على النحو الآتى :

١ ـ مدخل : مفهوم الدراما بين التشكيل الشعرى والبناء المسرحى (تحليل لنص الاعتراف) .

٢ ـ فصل أول : تجاوب أشكال الأداء بين التشكيل الشعرى والبناء المسرحى (دراسة فى التناص الداخلى) .

٣ ـ فصل ثانٍ : دالة التحول النوعى (النموذج الرياضى فى تحليل اللغة الشعرية) .

٤ ـ فصل ثالث : مستوى اللغة الشعرية .

٥ ـ خاتمة .

نص الاعتراف

كان مدخل الباحث لدراسة خصائص اللغة الشعرية فى مسرح صلاح عبد الصبور عبر تحليل لكل من نص القراءة (**القصيدة**) ونص العرض (**المسرحية**) بما بينهما من تجاوب وتشابك وتداخل من خلال تحليل نص آخر من « **نص الاعتراف** » بما ينطوى عليه من دلالات هامة تشير إلى مفهوم الشاعر للدراما والشعر معاً ، وتشى بسطوة الدرامية بما هى لديه قيمة مهيمنة على رؤيته للتشكيل الشعرى قصيدة كان أو عرضاً مسرحياً . ويمثل « **نص الاعتراف** » الذى تناوله الباحث بالتحليل والشرح فى كتاب صلاح عبد الصبور البارز (**حياتى فى الشعر**) .

وقد عقد الباحث مقارنة دؤوبة واسعة بين نظرات متشابكة ومتداخلة لعبد الصبور إزاء كل من الشعر والدراما كاشفا عن التوافقات والصدوع معاً فى كتابة عبد الصبور النظرية عن تجربته الخاصة فى القصيدة والمسرح .

التناص الداخلى

يكشف الباحث فى الفصل الأول فى أطروحته عبر ما يعرف بـ « **التناص الداخلى** » عن وجود بذور جنينية عدة لمسرحيات صلاح عبد الصبور الثلاث (**مأساة الحلاج ، ليلى والمجنون ، بعد أن يموت الملك**) فى قصائد بعينها تضع فى تقاطعها مع المسرحية السابقة مجالاً تناصياً واسعاً ، وهذه القصائد بالترتيب هى (**أقول لكم ، يا نجمى الأوحد ، ذلك المساء**) .

ويخلص الباحث من خلال تحليل القطاع التناصى المشترك بين المسرحيات الثلاث والقصائد الثلاث إلى خمس آليات للتناص الداخلى هى : **التكرار ـ التوالد ـ التحول ـ التوزيع ـ العرض التمثيلى للمجاز** .

كما يصل إلى قانونين رئيسين يتحكمان فى عملية التناص الداخلى بعامة وهما :ـ

١ ـ **الإستطراد** .

٢ ـ **التنامى الذاتى** .

أى أن الباحث يعمد فى هذا الفصل إلى كشف طبيعة العلاقات الخفية بين نص مسرحى ما وقصيدة ما ظلت تحور وتتحول وتتوالد فى مواقفها وحوارياتها وملامح فاعليها تحت وطأة قانونى الإستطراد والتنامى الذاتى بحيث تحولت اللغة إلى حدث وقع عليه إسهاب مطول فشكل فضاء الكتابة الدرامية وجعل منها عرضاً وحركة وموقفاً وتوتراً وردود أفعال متبادلة ؛ وماهذا الشكل إلاّ **الدراما الشعرية** .

محاولة الإسهام فى علم اللغة الرياضى

ويحاول الفصل الثانى « **دالة التحول النوعى** » ـ وهو الاضافة الجوهرية التى قدمتها الرسالة ـ أن يكشف كشفا صارماً عن تلك القوانين التى تحكم عملية (النمو) بما تتصف به من (تدرج فى البنى) ، وإنحلال لها فى بنيات أكبر . وربما كان استلهام الباحث لروح المصطلح التشومسكى (**المنطقية الكلية**) بما له من انعكاس آخاذ على سياق التناول للغة النص الصبورى عاملاً من أبرز العوامل التى دفعته إلى بناء نموذج رياضى دقيق للتحول النوعى مما يفيد فى مباشرة التجارب التطبيقية التى بدأها كثير من علماء اللغة والمنطق والرياضيات ـ وعلى رأسهم تشومسكى ـ للتوسيع من آفاق علم اللغة الرياضى .

قيم التشابه والإختلاف

أما الفصل الأخير « **مستوى اللغة الشعرية** » فقد مثل رصد قيم التشابه والإختلاف بين « **نص القراءة** » و« **نص العرض** » على أصعدة ثلاثة هى : الايقاع ، الصورة الشعرية ، والتركيب النحوى . فضلاً عن تحليل كل من هذه الأنشطة بوصفه عاملاً جوهرياً فعالاً فى أى لغة شعرية ، واستقراء شكله ودلالته فى النص الصبورى بالذات .

وإذا كان الشىء الذى يجعل الإستخدام الخيالى للغة ممكنا هو أن التجربة منسقة بشكل خفى وان عناصرها

جميعا متداخلة متشابكة ، فان دراسة مستوى اللغة الشعرية فى تشابك مظاهرها الثلاثة الكبرى ـ الايقاع ، المجاز ، التركيب النحوى ـ يغدو أمراً ملحاً وواجباً ، حيث يعبر التضافر الوظيفى بين نشاط الايقاع ، ونشاط الصورة ، ونشاط التركيب على نحو معين عن فاعلية التجربة بوصفها كلا متسقاً متعدد المستويات ، ويعكس خصائصها المتميزة .

ويتطرق هذا المجال البحثى الى الحصر الاحصائى للتفضيلات المهيمنة فى النص الصبورى ، وإلى رسم نظام الخيال الذى يتحكم فى انتاج التشبيه ـ وهو الصورة المهيمنة فى نص عبد الصبور ـ وإلى تكوين نموذج لشعرية النحو لديه .

مشروعية النموذج

وإذا كانت اللجنة المناقشة لأطروحة وليد منير قد أوصت بطبع الرسالة لأهميتها ، فلا جدال أن هذه الأهمية تكتسب بالدرجة الأولى من النموذج الرياضى الذى طرحه الباحث كمحاولة منه فى الاسهام فى علم اللغة الرياضى . وتأسيساً على ذلك ، فلابد من اختبار مشروعية هذا النموذج للتطبيق على الدراما بشكل عام حيث لا يكتسب نموذج ما مصداقيته وصلاحية شموله إلاَّ من خلال انطباقه على عدد من النصوص المتباينة لكُتّاب متباينين ، لا على كاتب واحد فقط هو الشاعر صلاح عبد الصبور . وهذا ما يشرع فيه الباحث من الآن عبر أطروحته للدكتوراه (**جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية العربية**) كتنمية لنموذج التحليل الرياضى للغة الشعرية .

ويبقى أن نشير إلى اشادة اللجنة المناقشة لرسالة الباحث كمحاولة منه لتحريك جمود مناهج النقد الأدبى العربى من منطقة السكون إلى منطقة أكثر إتساعاً مليئة بالحركة والحيوية .



أمل دنقل : أمير شعراء الرفض

عرض : مجدى فرج

كتاب المواهب منشورات المركز القومى للآداب يناير ١٩٨٨ تأليف : نسيم مجلى

لا يقف التعبير الشعرى عند حدود اللحظة الآنية ، تعليقا على موقف اجتماعى أو سلوكى أو اطروحه عامة .

إن أهم ما يتميز به الشعر هو قدرته على الاستمرار اى تجاوز اللحظة الآنية ، وهو يتجاوز كذلك - وبالضرورة - السياسة ، يتنبأ بالفعل السياسى ، يعلق عليه ، يطرح الحلول الفكرية الصائبة .

وحين أفاد أرسطو (المعلم الأول) بأن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ ، إنما كان يقصد أن الشعر يعيد تصحيح الحركة التاريخية والسياسية .

وكما كان شعر شوقى (الأمير) تعبيرا عن انتمائه الطبقى (الاقطاع والأشراف) ، كان شعر صلاح عبد الصبور تعبيرا عن سيطرة البرجوازية المتوسطة على المدينة ، والحكم الذى تمثله تلك المدينة ، أو هو كان تعبيرا عن تلك الطبيعة المتوسطة التى استطاعت أن تصنع من المنطقة العربية كلها مشروعا قوميا عربيا عظيما ، حتى كان أن امتحنت فى سنة ١٩٦٧ فكانت النكسة .

أما شاعرنا « أمل دنقل » فقد أتى شعره تعبيرا رافضا لكل عناصر القهر والتسلط والسلفية الجاهلة ، والتى صنعت هذه الهزيمة . إنه يتحرك فى شعره من أجل حرية الانسان وكرامته وسيادته على وطنه ضد كل قوى التآمر والاحباط والانكسار .

إن إنجاز أمل دنقل ينقل الشعر من وظيفته الوصفية الى اتخاذ موقف من الحياة ، والحرب ضد قوى الشر والتخلف . هنا ، يحمل الشاعر سيفا يخط به أنبل القيم وأعظم المعانى .

إننا نتلمس فى شعره على الدوام موقفه السياسى التقدمى من الحياة ، إنه يعلى من شأن القيم الايجابية ويؤكد عليها ، وهو فى هذا أقرب ما يكون إلى عالم بريخت الشعرى ، وعالم نيرودا الانسانى ، على أن الدراما فى شعر امل دنقل تتميز بالكثير من الحدة ، هذه الحدة تتسق - بالضرورة - مع ملامح شخصيته ، فهو ابن الصعيد ، واضح الرؤى ، يؤمن بالشرف الانسانى كقيمة عليا لا تنازل عن اهميتها فى صياغة العلاقات الانسانية

إنه بلا شك شاعر مرحلة كبرى ومنعطف هائل فى تاريخ مصر ، استطاعت قوى التقدم فى مصر والعالم العربى ان تحول اشعاره الى قنابل فى وجه التخلف وسعار شرائح البرجوازية العليا التي أتت على الثورة ونهبت ثروات الوطن .

ولسوف تمتد قيمة شعر أمل دنقل فى الزمن ، فى المستقبل ، إنه شعر يستهدف الانسان ، ويحارب به معركته الكبرى من أجل الحق والخير والجمال .

والدراسة الجادة التى وضعها الناقد نسيم مجلى حول « امل دنقل » « أمير شعراء الرفض » ، تطرح العديد من الأفكار الأساسة السابقة .

يتضمن الفصل الأول « الشعر والمأساة » بعض خصائص شعر امل دنقل ، انه يتميز بالرفض ، فضلا عن قوة البناء ورصانة التعبير ووضوح الموسيقى . ثم يستشهد الكاتب بمقوله لشاعرنا الكبير احمد عبد المعطى حجازى حيث يقول « امل دنقل هو شاعر المرحلة بلا منازع » . ذلك ان شعره يضرب بجذور قوية وصلبة فى المستقبل الاجتماعى والسياسى لوطننا .

كان طبيعيا أن يصادم أمل دنقل مع الواقع

الاجتماعي ذلك أنه كان يطمح إلى أن يقلب القيم التقليدية ليعيد بناء العالم من جديد ، أكثر رواء وطلاوه ، هذا التصادم يسجله الناقد رجاء النقاش على هذا النحو « وثيقة كاملة ، لا تخفى حساباً لما قد نخجل منه أو نحاول إخفاءه » .

لقد عاش أمل دنقل حالة اغتراب فكري وفلسفي وكان هذا الاغتراب طريقه البسيط والمباشر لتحقيق أهدافه الشعرية العليا ، على نحو ما عاش وانجز بريخت ، وسائر الشعراء العظماء .

ان الابداع اجمالا والابداع الشعرى خاصة يجب ان يحمل قدرا من التغريب ، وهذا ما يحقق الوظيفة الاجتماعية والجمالية للابداع سواء كان شعرا أم غير ذلك من أشكال الابداع الأخرى .

يحوى الفصل الثانى « دعوة للتمرد » ، والتمرد فى شعر أمل دنقل لصيق الصلة بواقعه الاجتماعى ، ولتحقيق ذلك يتخذ من « سبارتاكوس » و« اوزوريس » و« المسيح » علامات ورموزاً لهذا التمرد الخلاق . ذلك أن تغيير العالم لا يبدأ بغير التمرد على ما هو مألوف .

أما الفصل الثالث فانه يطرح معنى النبوءة فى شعر امل دنقل ، حيث يقول الكاتب « وليس معنى هذا كله انني ارى الشاعر امل دنقل نبيا جديدا ، وانما اريد أن اقول انه كان شاعرا مرهف الحس ، يعيش واقع الحياة بكل نبضاته ، ويحس تناقضاته الخفية ، وينفذ بفطنته القوية الى ما خلف الظواهر المرئية ويكشف المسار الصحيح للأحداث ، ثم يعبر عما يراه بصدق وصراحة دون خوف أو حساب لما يناله من خير أو شر . وهذا هو سر أصالته ومنبع تفرده بين الشعراء فى جيله على الأقل » . إن الشاعر هنا ـ باحساسه المرهف وبصيرته النفاذة ـ يرى بوضوح ما سوف يكون عليه المستقبل ، فتستعر مقاومته ويتألق عنده بيان الرفض .

يتضمن الفصل الرابع مواجهة النكسة ، يدرس الناقد هنا قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة » ، التى تؤكد تحديها الصارخ للنكسة ، حيث يتابع من خلال رصد حركة المجتمع ابان نكسة يونيو ، حتى يأتى سبتمبر الحزين ، فيتطلع بالتفاؤل والأمل ، أن نكف عن الحزن والعدو جاثم على صدرنا فى سيناء فى قصيدته « لا وقت للبكاء » .

أما فى الفصل الخامس فيستعرض الكاتب « سِفر الخروج » « رسالة التحريض الثورى » ، انها دعوة أمل دنقل للتحريض والثورة ضد النظام نفسه عام ١٩٧٢ . وتمثل هذه القصيدة ذروة المواجهة مع نظام السادات . هذا بالاضافة الى ان قصيدته « صلاة » تمثل تأملاً فكرياً عميقاً وخلاقاً لقضايا الصراع بين الخير والشر .

يناقش الفصل السادس « الرؤية الشعرية لحرب البسوس » ، « لا تصالح » ، حيث كتبت هذه القصيدة بعد توقيع اتفاقية فصل القوات الثانية بين مصر واسرائيل ، وهى تحمل الكثير من التمرد والثورة والرفض ، أما قصيدته « مقتل كليب » فهى رمز لمعمودية النار .

يتضمن الفصل السابع دراسة لخصائص البناء الفكرى والفنى لشعر أمل دنقل ، يوجزها فى عدة مراحل :

١ ـ المرحلة الرومانسية حيث يغلب على شعره طابع التعبير عن الذات . وهذا ما نجده فى ديوانه « مقتل القمر » .

٢ ـ مرحلة الصراع بين التراث والموضوع أو بين الخاص والعام وتعبر عن هذه المرحلة قصائد ديوانه « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة » .

٣ ـ ذوبان التراث فى الموضوع او اندماج الخاص والعام ، وغلبة الطابع العام على الخاص فى شعره بالصورة التى نجدها فى ديوان « العهد الآتى » .

ثم يستطرد الكاتب فى دراسة القيم التراثية فى شعر أمل دنقل ، حيث يرى أنه قد سار بفن الشعر فى طريق التجديد والتطوير خطوات كبيرة مما مكنه من التعبير عن مختلف الهموم والقضايا الوطنية والقومية ، فلم يكتف بالمنولوج ، بل إستخدم الحكاية والحوار والمزج والقطع والارتداد (الفلاش باك) كما يحدث فى المسرح والسينما .

كذلك يرى الكاتب بوضوح أن العنصر السائد فى بناء القصيدة عند أمل دنقل هو المفارقة . ثم ينتهى إلى القول بأن الانجيل بعهديه القديم والجديد من أوضح المؤشرات الثقافية فى شعر شاعرنا الكبير .

إن إنجاز الشاعر أمل دنقل هو رحلة فى الوعى ، يكتشف بها ومن خلالها تلك القوة الكامنة الصلبة داخل الإنسان ، قوة الرفض والثورة ، من أجل تحقيق قيم الحق والخير والجمال .

وقعت فى غرام الثقافة العربية

حوار مع المستشرق المجرى د . فودور شاندرو

(رئيس قسم اللغة العربية بجامعة أوتفوش لوراند ببودابست)

صلاح السروى

قدمت المجر العديد من الأسماء اللامعة من المستشرقين والمشتغلين بالحضارة والثقافة العربية من جوانبها المختلفة مثل جولد تسهير ، كوشكو ، عبد الكريم جرما نيوس جيولا ، والعلاقة تسجليدى و ... فودور شاندور .

تولى فودور شاندور رئاسة قسم اللغة العربية بجامعة أوتفوس لوراند بعد تقاعد العلاقة المستشرق تسجليدى منذ أربع سنوات ، حيث قام بجهود ونشاطات واسعة خدمت مجال الدراسات العربية فى المجر وانتشرت بها إلى نطاق كبير . وهو مهتم بالتراث الشعبى والعادات والتقاليد الشعبية فى التراث العربى ، ومن أهم كتبه وكتاباته كتاب « **الأساطير والحكايات الشعبية العربية حول الأهرام** » .

فما هى أسباب هذا الاهتمام بالدراسات العربية فى المجر ؟ — وما هو مفهوم الاستشراق وأهدافه عند المستشرقين المجريين ؟ — وما جهودهم لترجمة ونشر الثقافة العربية ؟ حول هذا وغيره كان هذا الحوار :

• ما أسباب الإهتمام بالدراسات العربية فى المجر ؟

— يعود الإهتمام بالدراسات العربية فى المجر إلى سببين رئيسيين : الأول وهو سبب عام يعود إلى بدايات عصر النهضة حيث ثار فى هذا الوقت الإهتمام بالحضارات القديمة والكلاسيكية ، وبأصول الحضارة الأوروبية — الكلاسيكية منها والشرقية — وأيضا ثارت فى هذا الوقت المناقشات الدينية بين الكاثوليك والبروتستانت حول لغة الكتاب المقدس ، حيث أراد البروتستانت تطبيق موقفهم العام فى هذه القضية بالعودة الى اللغة الأصلية للكتاب المقدس وهى العبرية ، حيث كانت النسخة المستخدمة

فى هذا الوقت هى المترجمة إلى اللاتينية . وإلى جانب هذا أثار الإهتمام باللغات السامية الأخرى ، ومن بينها بالطبع اللغة العربية . لقد كانت ظاهرة الإستشراق فى شكلها الوليد هذا ظاهرة عامة فى كل أوروبا بما فيها المجر ، ولقد إكتمل هذا السبب أو العامل بعامل آخر يوازنه فى العمومية ، وهو الإهتمام بالكشوف الجغرافية وبالعلاقات التجارية مع بلدان الشرق بما فيها بلدان العالم الإسلامى ، حيث تحولت هذه العلاقات فيما بعد إلى شكل الإستعمار التقليدى ، مما أدى إلى أن يأخذ الإهتمام بالدراسات العربية والشرقية فى بلدان أوروبا الإستعمارية شكلا آخر تماما ، بحيث أدى إلى خدمة الأغراض التجارية والاستعمارية تلك . وأصبح العلم فى خدمة المصالح الإقتصادية والسياسية ، وأفضل دليل على ذلك أن نابليون بونابرت حينما ذهب إلى مصر غازيا أحضر معه فرقة كاملة من العلماء والفنانين ، وهذا أمر طبيعى لأن أخلاق العلماء لم تكن على الدرجة المطلوبة من التجرد وحب الإنسانية ، ولكن لأن الناس أبناء شرعيون لعصرهم ، يفكرون ويسلكون بالطريقة السائدة فى هذا العصر حتى وإن كانوا علماء ، فلا يمكن أن نتوقع من عالم عاش فى العصور الوسطى أن يفكر بمنطق رجل القرن العشرين ، أقول هذا فقط لأشرح طبيعة هذا السبب السياسى والتجارى ، الذى لم يكن هو نفسه السبب فى إثارة الإهتمام بالدراسات العربية الإسلامية فى المجر ، وذلك ليس لأن العلماء المجريين كانوا أفضل أو أكثر أخلاقية من زملائهم الغربيين ، ولكن لسبب بسيط وهو أن المجر لم يكن لها أى نشاط من أى لون فى الكشوف الجغرافية أو الرحلات فيما وراء البحار . ولذلك لم يكن لدى المجريين مصالح استعمارية مباشرة . شىء آخر هو أن المجر كانت تعيش فى هذا الوقت تحت الإحتلال النمساوى الذى دام أربعمائة عام ، ولهذا لم يكن إهتمام المجريين ناتجا عن نفس العوامل التى أثارت إهتمام الأوربيين عامة من زاوية خدمة الأغراض الإستعمارية . لقد حالت الظروف الذاتية لدى المجريين بينهم وبين أن يكونوا منتمين إلى النوع السابق من المستشرقين فى أوروبا الغربية .

● إذن ما السبب الذى أدى إلى إهتمام المجريين بالدراسات العربية والإسلامية ؟

ـــ إنه التاريخ المجرى ، إن هذا هو السبب الرئيسى بالنسبة للمستشرقين المجريين ، ذلك لأن المجريين و بصورة أدق « القبائل المجرية » كانت قبائل متنقلة من قديم الزمان ، عاشت فى منطقة جنوب روسيا الحالية إلى المغرب من جبال الأورال فى منطقة نهر الفولجا ونهر الكاما ، مع القبائل الفنيية Finn مكونين معا مجموعة القبائل الفينوجورية Finnogur ، ولكن لأسباب تتعلق بالسعى وراء الرزق إنفصلت هذه المجموعة القبلية ، فاتجهت القبائل المجرية إلى الجنوب واتجهت القبائل الفنية الى الشمال حيث المنطقة المسماة بفنلندا حاليا ، وخلال تنقل المجريين وترحالهم عاشوا لفترة مع قبائل تركية ، وبالمناسبة فإن تسمية المجر حاليا باسم هنجاريا Hangary هى تسمية تركية حيث تعود هذه الكلمة (هنجاريا) إلى أصل تركى إذ ينطقونه « أو نوجور » بمعنى « عشر أسهم » وربما يكون دلالة على تقسيم يعود إلى النظام القتالى عند القبائل المجرية التى هى قبائل مترحلة ، مما يدل فى مجمله على طول العشرة بين المجريين

والأتراك . وفى الوقت الذى عاش فيه المجريون فى منطقة نهر الفولجا خضعوا لنفوذ الدولة العباسية مع كامل المنطقة . كما عاش المجريون أيضا لفترة ليست قصيرة فى إطار الدولة الخزرية الإسلامية ، وهكذا كان لدى المجريين علاقات مباشرة أحيانا وغير مباشرة أحيانا أخرى مع الدولة الإسلامية ، أى فى حالة إحتكاك قوى مع الحضارة الإسلامية العربية .

وجدير بالذكر أن أول مصدر تاريخى عن تاريخ المجريين كان مخطوطا عربيا ، أى أن أول وثيقة عن تاريخ المجر كانت عربية ، وقد أرسل الخلفاء العباسيون – من حين إلى آخر – دعاة إسلاميين إلى هذه المناطق لنشر الدين الإسلامى ، ومن بينهم كان « إبن فضلان » الذى زار هذه المنطقة وكتب رسائل مهمة وقيمة عن المجريين ، وحتى قبل إبن فضلان فإن الجغرافيين المسلمين قد إستفادوا وحافظوا على الكثير من المراجع القديمة المهمة عن القبائل المجرية ، كما سجل المؤرخون المسلمون العديد من العادات المجرية ، وحافظوا على المراجع الخاصة بتاريخ المجر ، ومن بين هؤلاء الجغرافيين والمؤرخين يمكن أن نذكر – بالإضافة إلى إبن فضلان – « إبن رستة » ، و « المسعودى » ، و « الإصطخرى » و « البقرى » ، و « ابن تيهان » ، وغيرهم . **أى أنه كان هناك عدد هام من المؤلفين العرب قد كتب عن تاريخ المجر . لقد عرف المجريون دائما أنهم وصلوا إلى موطنهم الحالى قادمين من الشرق ، ولهذا السبب أخذ العلماء المجريون فى الاهتمام بدراسة لغة المصادر الأولى لتاريخهم فدرسوا اللغة العربية منذ عهد قديم .**

إذن فبالإضافة الى السبب الدينى – السابق الاشارة إليه فى بداية الحديث – فإن هناك السبب التاريخى والقومى والثقافى الذى يمس التاريخ المجرى . وإذا أردنا أن نذكر هذا الأمر على نحو تاريخى محدد ، فإن تدريس اللغة العربية فى المجر قد بدأ فى القرن السابع عشر الميلادى فى جامعة « ناج سومبات » Nagy Zombat التى تقع الآن فى تشيكوسلوفاكيا منذ الحرب العالمية الأولى ، وقد تم إنشاء قسم اللغة العربية فى المجر فى القرن الماضى ، وتحديدا سنة ١٨٧٣ ، أى قبل أكثر من مائة سنة ، ومنذ هذا التاريخ والقسم يتابع مهمته فى تدريس اللغة العربية حتى اليوم . ومن بين رؤساء القسم المشهورين كان العلامة « جولدتسيهر » وهو مشهور جدا فى مصر والبلاد العربية ، وقد عاش فى القرن الماضى ، كذلك كان الأستاذ « كوشكو » الذى كان مهتما – على نحو خاص – بالمصادر العربية التى تخص تاريخ المجريين ، ولهذا فكما قلت كان السبب الدينى والتاريخى القومى متوازيان ، ومتزامنان فى الاهتمام بالدرسات العربية فى المجر ، وقد مكثا هكذا لمدة طويلة ؛ بينما لم يكن للسبب الإقتصادى والسياسى أى وجود ، لأن المجر كما ذكرت لم تكن لديها نفس المصالح المادية – التى وجدت فى الغرب – التى تدعو الى دراسة اللغة العربية من هذا المنطلق .

لقد مثل « جولدتسيهر » الإتجاه الدينى ، فدرس الحضارة الإسلامية بشكل شامل ، باعتبارها إحدى الحضارات الهامة فى التراث الثقافى فى العالم ، وبالنسبة إلى أوروبا يمكن أن نقول أنها أهم الحضارات ، إذن فقد إهتم بالحضارة العربية الإسلامية على طريقة

الغربيين ، بفارق هام وهو أنه اهتم بها دون دوافع مادية ، وإنما كان دافعه الأساسى شخصياً وعلمياً بحتاً .

وكان مجال تخصص جولدتسيهر الحديث النبوى ، وقد تبحر جدا فى هذا المجال ، حيث يعتبر مؤسس الدراسات الإسلامية فى أوروبا . وهذا شيء معترف به تماما فى كل الأوساط العلمية الأوروبية الآن . وقد يكون من المثير بالنسبة للمصريين أن نذكر أنه زار مصر مرتين ، وكانت له علاقات وطيدة جدا مع العلماء المصريين حيث درس بالأزهر وكان صديقا شخصيا لشيخه آنذاك ، وكما سجل فى ذكرياته فقد ركب البغل والحمار فى طريقه إلى الجامع الأزهر والتقى مع الشيوخ هناك وتناقش معهم ودرس على أيديهم وكانت له معهم علاقات جيدة جداً . **لقد كان جولدتسيهر معجبا إلى درجة بالغة بالحضارة والثقافة الإسلامية والدين الإسلامى رغم أنه كان يهوديا ، ولكن ! إذا قرأت مذكراته ستجده مسلما أكثر منه يهوديا ، وذلك فى أفكاره والطباعاته وقناعاته ، وطبعا هذا ناشيء عن التبحر الشديد فى مجال الدراسات الإسلامية ، لقد كان متعبدا فى محراب الثقافة العربية . إذن فقد مثل جولدتسيهر - الذى ولد فى ١٨٥٠ - هذا الاتجاه حتى وفاته فى ١٩٢٤ .**

أستاذ كبير آخر أنجبته حركة الإستشراق المجرية هو « كوشكو » الذى إهتم بالجانب الآخر ، وهو المصادر العربية الخاصة بتاريخ المجر .

وفى الخمسينات والستينات كان رئيس القسم الأستاذ العلامة « جرمانيوس جيولا » أو « عبد الكريم جرمانيوس » كما سمى نفسه بعد إسلامه فى الهند فى الثلاثينيات من هذا القرن حيث درس فى جامعة الشاعر الهندى الشهير « رابندرانات طاغور » . لقد درس هناك العلوم الإسلامية لمدة سنتين حيث أسلم خلال هذه الفترة . كما أدى فريضة الحج ثلاث مرات وألف كتابا عن شعائر وطقوس الحج وفلسفتها بعنوان « الله أكبر » . وقد كان إهتمامه الأساسى منصبا على الأدب العربى الحديث ، كما قام ــ بالاضافة إلى ذلك ــ بنشاطات واسعة لنشر الثقافة العربية فى المجر ، ترجم كثيرا من الأعمال العربية وأصدر كتابا عن تاريخ العالم العربى وآخر يحتوى على منتخبات من الشعر العربى ، وكان يراسل كبار الكتاب والأدباء والشعراء العرب من العراق إلى المغرب ، كما إهتم بأدباء المهجر وتبحر فى أدبهم ، كما اهتم بالشعر الفلسطينى . وتوفى جرمانيس عن عمر يناهز ٩٥ عاما ، وبعد وفاته أطلق إسمه على ميدان رئيسى فى بودا (الشطر الآخر من مدينة بودابست) على شاطيء نهر الدانوب ، كما أقيم له تمثال نصفى له ونصب تذكارى على الطراز الإسلامى ، كما دفن على الطريقة الإسلامية تبعا لوصيته وبُنى شاهد قبره على طراز اسلامى .

بعد ذلك تولى رئاسة القسم العلامة الشهير الأستاذ تسجليدى ، الذى واصل الإهتمام بالمصادر العربية الخاصة بالتاريخ المجرى ، وقد تقاعد قبل أربع سنوات ، وبعده توليت أنا رئاسة القسم ، واهتمامى قريب جدا من إهتمام جولد تسيهر ، فأنا مهتم بصفة خاصة بالتراث الشعبى والعادات والتقاليد الشعبية التى إنحدرت من الحضارات قبل الإسلامية وواصلت وجودها حتى الآن . وفى هذه الدراسات أتبع طريقتين

مختلفتين فى نفس الوقت ، فمن ناحية أهتم بالمصادر القديمة المخطوطة ومن ناحية أخرى أقوم بالزيارات الميدانية لجمع المادة من الواقع الحى خاصة من مصر والعراق والهند ، وقد أصدرت كتابا عن الأساطير العربية الخاصة ببناء الأهرام ، جمعت فيه الحكايات والاساطير التى ذكرت فى كتب العرب القدماء أو التى لا زالت تعيش بين الشعوب ، فاستعنت بالمقريزى فى خططه ، فهناك فصل كامل عنوانه « ذكرى الأهرام » ، وهو خاص بالأساطير والحكايات العربية المختلفة عن الأهرامات ، وقد قمت بجمع وتحليل هذه الحكايات ، وقارنتها بما لدى الإدريسى والسيوطى والآخرين . كتب هذا الكتاب بالمجرية سنة ١٩٧١ ، وترجم إلى اللغة الإنجليزية فيما بعد .

● هل نتحدث الآن عن جهود قسم اللغة العربية بجامعة أوتفوش لوراند ؟

ـــ هذا القسم جزء من كلية الآداب ، وهى إحدى الكليات الثلاث التابعة لجامعة أوتفوش لوراند ، فلا يوجد هنا ما يسمى بجامعة بودابست كما هو عندكم مثل جامعة القاهرة ، ولكن توجد جامعة الطب ، جامعة البيطرة ، الجامعة الزراعية ، جامعة البساتين ، جامعة الهندسة ... الخ .. وجامعة أوتفوش لوراند ، وهى تحتوى كما قلت على ثلاث كليات هى الآداب والعلوم والحقوق . ومدة الدراسة فى قسم اللغة العربية التابع لكليةالآداب خمس سنوات ، حيث تقوم بالإشتراك مع الأقسام الأخرى بتخريج مدرسين للمدارس الثانوية . ويقوم إلى جانب قسمنا أقسام أخرى للغات الشرقية ، وهى الصينية ، والمنغولية ، التركية ، والعبرية ، ولأن هذه اللغات وضمنها اللغة العربية لاتدرس فى المدارس الثانوية فإننا فى الحقيقة نخرج باحثين فى الشئون العربية ، أو مترجمين ، كما نغذى إحتياجات العلاقات الخارجية والتجارة الخارجية بأشخاص يتقنون اللغة العربية .

كان عدد طلاب القسم فى الخمسينات يتراوح بين طالبين أو أربعة ، ولكن تغير هذا الرقم فى الستينات ، خاصة بعد العدوان الثلاثى على مصر سنة ١٩٥٦ ، حيث تم توطيد العلاقات بصورة أقوى بين المجر والبلدان العربية المستقلة حديثا ، كما نمت أيضا العلاقات الاقتصادية والسياسية بين المجر وهذه البلدان . ومنذ الستينات يزداد عدد طلاب القسم بصورة مطردة . والآن يتوازى العاملان السابق الحديث عنهما فى بعث وتقوية الإهتمام بالدراسات العربية ، الأول هو الإهتمام العام بالثقافة العربية على مايمثل هذا من أهمية للتحقيق العلمى للتاريخ من بعض جوانبه ، والثانى هو نمو العلاقات الاقتصادية والسياسية بين المجر والبلدان العربية ، ولكن طبعا ليس على نفس الشاكلة التى كانت عليها هذه الدراسات عند بلدان الغرب الاستعمارية ، وإنما هى بيننا تحقق مصالح الطرفين معا . ونتيجة لهذا التزايد فى المصالح المشتركة بين بلداننا إرتفع عدد الطلاب بصورة كبيرة نسبيا ، فالعدد الآن يتراوح بين ثلاثين وخمس وثلاثين طالبا ، وهذا عدد كبير جدا قياسا بالعدد السابق ، وأيضا قياسا بعدد سكان المجر فنحن دولة صغيرة . ويمكننا أن نقول أنه لدينا الآن عدد لا بأس به من الكوادر التى تعمل بوزارات الخارجية والثقافة والتجارة الخارجية ،

وطبعا هذا إنجاز كبير لأنه قبل عشرين عاما كان هناك ثلاثة أو أربعة أشخاص فى كل المجر هم فقط الذين يجيدون اللغة العربية ، أما الآن فهناك العشرات من الذين يجيدون اللغة العربية بمستوى جيد ؛ وهنا أود أن أسجل أن كل من يقومون بتدريس اللغة العربية فى المجر أو بالترجمة أو العمل فى مجالات الثقافة العربية أو التجارة مع العرب ممن يتحدثون اللغة العربية هم خريجو قسمنا ، أيضا ٩٨ ٪ ممن يجيدون اللغة العربية فى المجر عامة كانوا من طلبة هذا القسم . والطالب عندما يبدأ أول إحتكاكه باللغة العربية عندما يصبح طالبا جامعيا ، وذلك خلافا لما هو قائم عند دراسة اللغات الأخرى مثل الإنجليزية أو الروسية أو الفرنسية حيث يبدأ الطالب فى تعلمها فى مراحل دراسية مبكرة ، وإذا أضفنا إلى ذلك صعوبة اللغة العربية فى ذاتها فإننا نستطيع أن نقدركم الجهد الذى يبذله الدارس والمدرس خاصة إذا لم يكونا كلاهما أو أحدهما من أصل عربى ؛ ولهذا بدأنا فى تجربة جديدة فى القسم وهى أننا نقوم بتنظيم كورسات حرة لدراسة اللغة العربية لكل من يرغب فى ذلك ، وبهذا نستطيع توسيع رقعة وقاعدة الدارسين لهذه اللغة فيما قبل الإلحاق بالمرحلة الجامعية ، ولا نشترط فى الوقت ذاته أى شروط لهذا الأمر ، فجاء إلينا طلاب من المرحلة الثانوية ينوون الالتحقاق بقسمنا عند دخولهم الجامعة كما التحق بنا أيضا أشخاص آخرون تدفعهم الهواية أو الرغبة فى العمل فى البلدان العربية أو ما شابه ؛ وقد اثبتت هذه التجربة نجاحا منقطع النظير حتى الآن .

ومن جهود القسم الأخرى أننا أصدرنا قاموسا صغيرا ، عربى مجرى ومجرى عربى ، وهناك طبعة جديدة له سوف تصدر قريبا مع إضافات كثيرة ، كما أن هناك قاموسا كبيراً يجرى إعداده الآن سوف يحتوى على حوالى أربعين ألف كلمة ، كما أعددنا كتابا لتدريس اللغة العربية للمجريين وهو الآن قيد الطباعة ، كما صدر كتاب تحت عنوان « المحادثة العربية » لتعليم العربية للمجريين أيضا ؛ وأيضاً هناك توجه جاد منا نحو ترجمة الأعمال الهامة فى الأدب العربى والثقافة العربية سواء الكلاسيكية منها أو المعاصرة ؛ وقد بدأت حركة الترجمة من العربية عندنا كما فى معظم أوروبا بترجمة كتاب ألف ليلة وليلة فى القرن الماضى ، وقد ترجمها لأول مرة الشاعر المجرى الكبير « فوروش مارتى ميهاى » عن الألمانية .

• ما أبرز الأعمال العربية المترجمة إلى المجرية ؟

ـــ بخلاف ألف ليلة وليلة فقد تمت ترجمة معانى القرآن الكريم فى القرن الماضى أيضا سنة ١٨٣١ ، ولم تكن هذه الترجمة عن العربية مباشرة وانما من اللاتينية ، وبعد ذلك بحوالى عشرين عاما صدرت طبعة جديدة من اللغة العربية مباشرة ، وهذه الطبعة سليمة تماما ويمكن إستخدامها حتى الآن بثقة كبيرة خلافا للترجمة القديمة عن اللاتينية . كما ترجم جرمانيوس جيولا أو عبد الكريم جرمانيوس مختارات من الشعر العربى قديمه وحديثه .. كما سبقت الاشارة ـــ ، كما صدرت مجموعة كبيرة من القصص الشعبية العربية مثل حكايات جحا ، كما صدرت مجموعة من المقامات للحريرى وبديع الزمان الهمذانى ، وبعض الروايات لنجيب محفوظ وتوفيق الحكيم والعقاد ، كما تُرجمت مجموعة من القصص

القصيرة لمؤلفين معاصرين ، وتُرجمت كثير من الأشعار لشعراء عرب معاصرين فى مجلات مجرية متفرقة خاصة فى مجله « Nagyvilag » « العالم الكبير » وهى مجلة مختصة بالأدب العالمى ؛ وفى كل الأحوال هناك عمل كبير ينتظرنا ولابد أن نقوم به فى مجال الترجمة بوجه خاص . وبصفة عامة فإن حجم المترجم من العربية إلى المجرية يفوق بكثير حجم المترجم من المجرية إلى العربية ، والحقيقة أن هذا الأمر يتكرر مع اللغات الأخرى ، لأن اللغة المجرية لغة قليلة الإنتشار ، وإذ لك لأن لغات الدول الكبرى والحضارات القديمة لابد أن تكون أكثر انتشارا وتأثيرا من لغات الشعوب الصغيرة .

• ولكنى أعلم أن عدد الذين يعرفون اللغة المجرية بل ويتقنونها يتزايد فى مختلف بلدان العالم ، خاصة على أيدى الطلاب الذى تعلموا فى المجر وهم كثر .. ؟

ـــ هذا صحيح ، والحقيقة أن الإهتمام باللغة المجرية والثقافة المجرية يحقق أفضلية هامة وهى أنه من خلالها يمكن التعرف على تراث كبير من التفاعل الحر بين الشعوب الشرقية وشعوب وسط أوروبا ، ولهذا توجد كثير من الكلمات ذات الأصل التركى والفارسى فى اللغة المجرية نتيجة للحقب الزمنية الطويلة التى عاشها المجريون مع الشعوب التركية فى وسط آسيا وكذلك الشعوب الفارسية فى هذه المنطقة وأيضا هذا يرجع بدرجة ما إلى الإحتلال التركى للمجر . وقد يكون مثيرا أن نذكر أن عالما مجريا كبيراً اسمه « فام بيرى » كانت لديه نظرية خاصة به تقول أن اللغة المجرية قد إنحدرت من اللغة التركية ، وهو فى هذا كان ممثلا لمدرسة كبيرة فى حقل الدراسات الفيلولوجية المجرية ، ومن أجل هذا الغرض قام بعدد كبير من الرحلات إلى الشرق وخاصة إلى منطقة آسيا الوسطى لجمع مادة لغوية من الشعوب التركمانية هناك حيث حاول أن يجد لها أصلا فى اللغة المجرية . وفام بيرى يعتبر – فى رأى البعض – ممثلا للعامل الأول الذى دفع الأوروبيين الغربيين للإهتمام بثقافة الشرق ألا وهو **العامل الاستعمارى** ، حيث يرون أنه نتيجة للصراع الدائر فى ذلك الوقت (أواخر القرن ١٩) بين إنجلترا وروسيا القيصرية حول منطقة آسيا الوسطى فإن فام بيرى قام برحلاته تلك بتكليف من السلطات الإنجليزية متخفيا فى ملابس الدراويش ، ولكن ما يظهر من مؤلفات فام بيرى هو العكس تماما ، فقد كان متعاطفا مع نضال الشعوب الإسلامية تلك فى مواجهة الإستعمار .

• فى ضوء علاقتكم الوطيدة بالثقافة العربية والحضارة العربية ، ما تقييمكم لهذه الثقافة .. ؟

ـــ إن إجابتى عن هذا السؤال لن تكون موضوعية لأننى لست طرفا محايدا فى هذا الموضوع ، فأنا منحاز بصورة كاملة إلى الحضارة العربية والثقافة العربية ، ودائما أذكر أننى قد وقعت فى حب هذه الثقافة منذ كان عمرى ١٧ عاما ، أيامها كنت طالبا فى المدرسة الثانوية ، وبدأت فى دراسة اللغة العربية عن طريق « الجامعة الحرة » (وهى جامعة غير نظامية تنظم دروات دراسية وأنشطة علمية وثقافية فى مختلف مجالات المعرفة ـــ المحرر) وفى رأيى **فإن الحضارة العربية هى**

حضارة متكاملة ، وهى ليست كالثقافة ولا الحضارة الأوروبية حيث أنها (أى الحضارة العربية) تحقق كامل الإنتماء للمنتسب إليها ، وهى تمتلك دفئا إنسانيا حميما ، فعادات وتقاليد الشرق العربى مترجما فى إنتاجه الثقافى تحقق لك كامل العضوية والحقوقية فى هذه الحياة مهما خرجت على هذه الحياة ، وهذا الشعور فى رأيى غير قائم فى الحضارة الأوروبية ، وإذا كان مطلب الإنسان دائما فى كل مكان هو أن ينتمى إلى جماعة قومية أو دينية أو انسانية فإنه ليس المجتمع الأوروبى ولا الجماعة الأوربية ، فهو مجتمع تنعدم فيه الحدود ويغترب فيه الانسان منزو فى فرديته وتوحده ، وهذا أمر يقف فى وجه ما تتهم به مجتمعات الشرق من أنها مجتمعات محافظة أو متخلفة أو غير عصرية ، لقد تمكنت الثقافة العربية من أن تحفظ للإنسان العربى ذاتيته وهويته وسط هذا العالم المصطخب ، فهذه الحضارة رغم جوانب النقص فيها كانت دائما قادرة على حماية مجتمعاتها من أن تذوب أو تتحطم أمام موجات الاستعمار .

● كيف يتحقق فى رأيكم الالتقاء الخلاق بين التراث الحضارى والثقافى العربى وبين منجزات العصر الحديث الثقافية منها والمادية ؟

ـــ لقد كان للحضارة الإسلامية العربية كغيرها من الحضارات جوانبها السلبية مثل التشدد والتعصب ولكن هذه الجوانب السلبية كانت دائما هى الاستثناء وليست القاعدة ، وكان الأصل الثابت دائما هو الإنفتاح على حضارات العالم ومنجزات الشعوب الأخرى الثقافية منها والمادية ، وقد قبلت الحضارة العربية فى داخلها كل من أراد الإلتحاق بها مهما كانت إتجاهاته الشخصية ومشاربه الدينية ، وعاش فى إطارها شعوب وديانات وحضارات كثيرة وكلها أفادت وساهمت فى بناء صرح الحضارة العربية ، ليس هذا فقط ولكن استفاد العرب من حضارات مجاورة مثل الحضارة الهندية والفارسية واليونانية القديمة ، كما شغل كثير من غير العرب والمسلمين المناصب الر فيعة فى الدولة الإسلامية طوال التاريخ الإسلامى وقد حل العرب والمسلمون القدماء مشكل : **كيف يتم التعايش مع العناصر الأخرى وتحقيق الإستفادة المشتركة ؟ وتلك هى الميزة الأساسية ؛ لكن ما نراه الآن من مظاهر التشدد والتعصب لدى الحركات الأصولية المعاصرة ليس بأى حال منتميا إلى روح الحضارة الإسلامية العربية ، كما أنه ليس فى صالح الشعوب العربية والإسلامية .**

● كيف ترون التطورات التى حققها الأدب العربى الحديث مثل التطور من الشعر العمودى إلى الشعر الحر على سبيل المثال .. ؟

ـــ فى رأيى الشخصى أن القضية يمكن حسمها بعامل أساسى سواء شعر حر أو شعر كلاسيكى ، فالمهم أن يكون الشاعر ممتازا وموهوبا يستطيع أن يقول مضمونا قيمًا ولينقله بأى صيغة يريدها ، فقط المهم - برأيى ـــ هو أن على الشاعر أن لا ينفصل عن بيئته سواء كان شاعرا كلاسيكيا أو حراً ، وأنا دائما أفضل أن يحتوى الشعر على خصوصية شعب أدبية أو حتى إنسان ، وبهذا يصبح شعرا ذا قيمة ، وبالطبع هذا لا ينفى وجود مشاعر إنسانية مشتركة بين كل البشر ، وبصفة عامة فلقد حقق الشعر العربى على هذا المستوى تقدما كبيراً وكذلك باقى الاجناس الأخرى .

عندما يفكر القوميون العرب

د . غالي شكري

بدعوة من مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت وجامعة صنعاء في الجمهورية العربية اليمنية اتيح لي أن اشارك في ندوة فكرية حول « **الوحدة العربية : تجاربها وتوقعاتها** » بين الخامس والثامن من سبتمبر الماضى . ولعل ما يلفت النظر هو توقيت هذا النقاش الواسع (فقد شاركت فيه حوالي مائة شخصية فكرية وسياسية) . ولابد من الإشارة إلى أن الإعداد لهذه الندوة قد بدأ منذ سنوات أى في ذروة الانحسار للحركة القومية التي شنّت عليها حربان ضاريتان ، احداهما اهلية طائفية في لبنان ، والأخرى عدوان ما سمى بالثورة الإسلامية في ايران على اراضي عربية في العراق والخليج . وهي ذاتها على وجه التقريب ذروة ازدهار الاتجاهات الثيوقراطية والسلفية الاوتوقراطية التي ارتبطت بعض تياراتها بالارهاب المسلح كما هو الحال في التيار الصهيوني وتمثله في حربها المستمرة ضد الشعبين الفلسطيني واللبناني ، وكما هو الحال في التيار الذي يمثله حزب الكتائب وحلفاؤه في لبنان ، وكما هو الحال في بعض الجماعات الاسلامية في مصر .

في ظل هذا الهجوم المزدوج ، العسكري والفكري ـ السياسي التقت تحت الرايات الدينية والمذهبية ظواهر التهديد بالتفتت الاقليمي الى دويلات عرقية أو طائفية تشكل حزاما أمنياً لإسرائيل أو امتداداً عضويا للهيمنة الايرانية في الخليج . وهكذا تعقدت مشكلات كان من الممكن ان تجد حلولاً سريعة فى زمن آخر ، كمشكلة جنوب السودان ومشكلة الصحراء الغربية . وهما مثالان بارزان فقط للعديد من المشكلات الخفية والظاهرة التي تعبر عن نفسها أحيانا بالتوتر الحدودي أو الاحتقان الطائفي وغير ذلك ، مما يسمح في ظل الحالة القطرية التابعة بالمداخلات الأجنبية ، سواء على نطاق عسكري مباشر كما شاهدنا في حرب الخليج ومن قبل في لبنان ، أو على نطاق سياسي مباشر أيضا كما نشاهد في ما يسمى بصراع الشرق الأوسط .

في هذا الوقت انحسرت الحركة القومية تدريجيا : والمقصود هو حركة التحرر العربي ومن ضمنها حركة النضال الوحدوي . أى الحركة السياسية بشقيها من

موقع السلطة أو من الشارع الشعبي . أما فكر المشروع القومي العربي فقد انحسر على صعيد الشعارات والمبادىء العامة ، ولكنه تحوّل إلى مراكز أبحاث ومجموعات عمل ومؤلفات جماعية أكثر علمية وعقلانية مما كانت عليه في السابق . أي ان الفكر القومي التحريري قد تقاطع مع الواقع العربي الراهن تقاطعا إلى درجة التناقض . وبالطبع فإن هذا الفكر المتقدم علميا وأكاديميا ، لم يكن جماهيريا في الخطاب ولا في المخاطب ، فهو لم يكن فكر المنشورات السرية أو العلنية ولا فكر الخطابة الحزبية ولا فكر الاذاعة المرئية والمسموعة . وهو فكر لم يخاطب ، بالتالي ، « الجماهير » بالمعاني المتعارف عليها في صفوف الاحزاب وقراء الصحف والتجمعات المهنية والنقابية . وانما كان الفكر « القومي » بتياراته المختلفة موجها في الاساس الى « الكادر الفكري ــ السياسي المتخصص » من شرائح التكنقراط المسيّسة . وهذا التوجه هو الذي أدى إلى « قاموس » هذا الفكر في المفردات والمصطلحات والتراكيب ، والموضوعات والبرامج والمناهج . وسنلاحظ ان العمل الجماعي هو اطار هذا الفكر باشكاله المختلفة بدءاً من « قرية البحث » إلى « القدوة » الموسعة أو « الحلقة الوراسية » المضيقة . وسنلاحظ أيضا ان اساليب وادوات العلم الامبيريقي الذي يعتمد على المسح الاحصائي والعينات الميدانية والقياس ، تحتل حيزا مرموقا في اختبارات هذا الفكر وان ما يسمى بالحياد العلمي والموضوعي يحتل مكانة موازية في اختبارات هذا الفكر .

وفي جميع الاحوال ، فان فكر المشروع القومي بتنويعاته المختلفة لم يتغيّب قط رغم انحسار الحركة القومية ، وقد كان وما يزال من العلامات الحاضرة للثقافة العربية بالرغم الحصار المحكم لتجليات هذه الثقافة في وجهها التحرري ، من جانب الموقف المعادي للثقافة عموما بقمع الدولة القطرية أو الطائفية أو المذهبية ، ثم بقمع التيارات « الثقافية » المناوئة أو المضادة للفكر الوحدوي أو التحرري .

وليست ندوة صنعاء (٥ ــ ٨ سبتمبر ١٩٨٨) إلاّ امتداداً لجهود المؤسسات الفكرية القومية وفي طليعتها مركز دراسات الوحدة العربية ، ومن ضمنها كذلك جامعة صنعاء ، فكلاهما من المنابر التي لا تتوقف عن افساح المجال أمام هذه اللقاءات المتميزة حيث تتفاعل مختلف الاتجاهات للأفكار والرؤى والأجيال على نحو رشيد ، بعيدا عن لغة الانشاء السياسي ومناخ المهرجانات السياسية ، وقريبا من « الاستقلال » عن مواقف النظام العربي المعاصر التكتيكية وشعاراته الاستراتيجية على السواء ، مهما التقى اتجاه فكريّ ما مع هذا النظام أو ذاك في هذه المرحلة أو تلك ، فان الحصيلة الختامية لمحاورات العقل العربي التحرري تستقل عن البنية الفكرية الاساسية لمجمل النظام العربي المعاصر .

لذلك يتوجب النظر إلى توقيت هذه الندوة في ضوء التحديات المتغيرة ، والتي تواصلت طيلة مرحلة الاعداد في السنوات الماضية حتى وصلت الى مفارق الطرق ومفاصل الأبواب التالية : الهزيمة الايرانية ، الانتفاضة الاسرائيلية ، البدء في معالجة موضوع الصحراء الغربية ، البدء في صياغة مشروع وحدة المغرب العربي .

وبالطبع ، فإن إعداد الندوة لا يضع في اعتباره « تغطية » المتغيرات التي قد تبدو مفاجئة ، ولكنه مطالب بالرغم من ابتعاده الزمني أن يكون قريبا من روح علم المستقبلات الذي كان المنهج الرئيسي في العام الماضي لدراسة أوضاع الوطن العربي . وفي الدراسة التي استنفدت ما يقرب من السنوات السبع بإشراف مركز دراسات الوحدة العربية .

ولكن ندوة صنعاء فعلت ، تقريبا ، العكس .. لا على صعيد المنهج فقط ، بل على صعيد الاطار المصرفي . هكذا تناولت الابحاث مسألة الوحدة العربية منذ ظهور الاسلام حتى الحرب العالمية الأولى ، والحركة القومية بين الحربين ، ومحاولات التكامل الاقليمي والمنظمات الاقليمية ، والمشاريع الوحدوية في النظام العربي المعاصر . هذه المحاور كلها تنتمي إلى « الماضي » . أما المحاور التي عالجت الحاضر أو ان الباحثين فيها تصوروا انهم يعالجون الحاضر ، فهي : المعوقات الذاتية لدى الوحدويين ، ومعوقات الواقع العربي القطري والمعوقات الخارجية ، ثم المعوقات الفكرية والايديولوجية للوحدة العربية . وهناك محور حول دروس وتجارب الوحدة في العالم . اما ما يتصل بالمستقبل فهو : الفكر العربي

الوحدوي كمدخل للوحدة (وكان المفترض أن يقدم هذا البحث المفكر المغربي محمد عابد الجابري ، ولكنه لم يحضر ولم يرسل بحثه ، ثم مداخل تحقيق الوحدة العربية ، ومشروع دستور اتحادي عربي ، وآليات التوحيد العربي ، وبرنامج عملي وحدودي للسنوات الخمس المقبلة ، ثم مناقشة عامة للوحدة وتحديات المستقبل .

واحب في البداية ان اناقش اعتراضين مضمرين أولهما أن معظم هذه العناوين قد نوقشت في ندوات وحدوية سابقة ، ومن ثم فالندوة تكاد تكون مكررة . اما الاعتراض الثاني فهو أن كثيراً من المشاركين في هذه الندوة هم اقليميون أو قطريون يرتدون ثيابا قومية أو وحدوية . وأقول أن كلا الاعتراضين على درجة من الصحة من حيث « الواقعة » ، ولكنهما غير صحيحين من حيث التقييم السلبي .. فتكرار اللقاء حول موضوع خطير كالوحدة العربية هو تكرار محمود لان تقليب مختلف وجهات النظر بين الحين والآخر والاغتناء بوجهات نظر جديدة ووقائع اقتصادية أو سياسية أو عسكرية جديدة ، هو من الأمور الايجابية والمطلوبة دائماً . ثم ان وجود عدد من المفكرين غير القوميين أو غير الوحدويين قد يصلح تحديا لادوات التحليل لدى القوميين وقد يكشف من السلبيات أو من الثغرات ما يستحق التأمل العميق . وغالبا ما يكون هؤلاء « الانفصاليون » أو « الاقليميون » كما وصفوا ، من أصحاب الاقنعة القومية والوحدوية والتحررية ، فليكن وجودهم فرصة لكشف الاقنعة والمكاشفة دون كبت أو قمع .

ولكني ، وأنا اختلف مع اصحاب الاعتراضين السابقين احب أن استدرك فأقول ان التكرار الذي حدث في معالجة « الماضي » لم يضف ولم يستضف جديداً ، فبدا لنا التاريخ كبنية مستقلة تمام الاستقلال عن السياق التاريخي ، فلم يؤثر ولم يتأثر بما وقع أو يقع من متغيرات ، ولم يتحوّل من ثم إلى اداة تحليلية للحاضر أو موقع لرؤية المستقبل . وفي النقطة الثانية ، فلقد دخلنا جميعا قاعة الحوار وخرجنا ونحن ـ و أقول غالبيتنا بل جميعنا ـ وحدويون قوميون عرب لا يفرق بيننا سوى نقص في المعلومات أو في اداة التحليل .

وليس هذا بالطبع صحيحاً ، مما يعني ان « المكبوت » أو المسكوت عنه في أوراق العمل أو في المناقشات أكثر كثيرا من « العلانية » ، الأمر الذي يخفي التضاريس الفعلية للعقل العربي ، وهو يفكر في اخص شؤونه . وكان من نتيجة ذلك أن الندوة في جانبها الأكبر قد اعادت انتاج الفكر السابق من ناحية ، كما انها افرزت بسيطرة الاقنعة على بعض الوجوه بعض الوعي الزائف .

وكان من آيات هذا الخلط المثير في الاوراق ان ظهرت فوق السطح مجموعة من السلبيات الخطيرة :

● **أولاً** : ان فريقا من اللبنانيين شاء أن ينقل حرب المليشيات في بلادهم إلى قاعة الندوة ، فوصلت الاتهامات المتبادلة ـ وجوهرها طائفي ـ إلى حدود مفجعة لا علاقة لها بالفكر أو السياسة . ولقد كان هناك من بين اللبنانيين المسيحيين مفكر معروف بتاريخه ونضاله العروبي العلماني هو جوزيف مغيزل جنبا إلى جنب مع استاذ جامعيّ يدعى انطوان مسرّة أقرب ما يكون إلى أفكار حزب الكتائب ، ومفكر جامعي مشهود له بالكفاءة العلمية والتفكير المستقبل هو ناصيف نصّار ومؤرخ ماركسي رفيع المستوى هو مسعود ضاهر . ولكن بعض اللبنانيين الآخرين كانوا يضعون الجميع في سلّة واحدة ، اسمها المارونية الانعزالية . وهو افتئات مرير على الواقع .

● **ثانيا** : لقد تم التراشق الطائفي غمزا أو لمزا باسم الفكر القومي العربي الذي يزعم الجميع انهم ينتمون إليه . والحقيقة ان الاتجاهات السياسية المختلفة كانت حاضرة متنكرة في الزيّ الوحدوي العربي دون أن تتخلى عن هويتها الفكرية التي لا تؤمن في العمق العميق بالعروبة أو الوحدة العربية . ولكن الذي حدث ان الجميع تسابقوا إلى اثبات عروبتهم ، وفي الوقت نفسه لم تكن هناك نقطة التقاء واحدة . ولقد قلت أنه لا مانع من حضور خصوم الوحدة ، ولكن بشرط أن يتحاوروا بوجوههم المكشوفة لا بالأقنعة الوحدوية . ان اجتهاد بعض الاسلاميين في البحث عن جملة هنا أو فقرة هناك في هذه المجلة الاسلامية أو تلك حول الوحدة العربية لاثبات ان الاسلام السياسي لا يتعارض مع العروبة هو

نوع من خداع الذات والآخرين . والافضل حتى يكون هناك حوار حقيقي أن يتمثل الاسلام السياسي بمن يقول صراحة ما يعتقد انه الحق ، وما هو معلن في الأدبيات الرسمية لمختلف التيارات الاسلامية في مختلف الاقطار العربية من أن العروبة قومية عنصرية مرفوضة ، وان العقيدة الاسلامية هي الوطن وجنسية المواطن المسلم .

● **ثالثا** : تسببت هذه الازدواجية في تغييب الحوار العقلاني فراح احدهم (د . موسى الكيلاني) يصف بعض الزملاء اللبنانيين بانهم أسوأ من بيجين وشامير ، وراح آخر (عبد الله النفيسي يستنكر أن يكون حضور مصر شرطاً لأية وحدة عربية .

لقد ذهب موسى الكيلاني بعيدا حين اتهم الموازنة وحدهم ، وعلى اطلاقهم ، بذبح الفلسطينيين في لبنان . وهكذا حجبت الرؤية الطائفية عنه ما قام به السوريون وحركة أمل الشيعية وفريق من الفلسطينيين أنفسهم ، من هدم للمخيمات وقتل للفلسطينيين بالجملة وتشريد غالبيتهم .. بل وينسى مذابح « ايلول الاسود » أي مجازر سبتمبر عام ١٩٧٠ .

وقد ذهب عبد الله النفيسي بعيدا أيضاً حين ارتفعت نبرته ضد مصر مرتين ، الاولي حين جعلها السبب الرئيسي ان لم يكن الوحيد في انفصال الوحدة المصرية السورية عام ١٩٦١ ، والثانية حين اكد ان موقع مصر وكثافتها السكانية ودورها النهضوي ليست كلها اسبابا كافية لتمييز مصر او للقول بمركزيتها ، فالوحدة العربية وأي عمل عربي يمكن أن يتم من دونها .

في مثل هذه الأراء والمواقف كنت اشعر ان هناك جداول أعمال سرية لدى بعض المشاركين لا علاقة له بجدول أعمال الندوة ، وأن هذه الجداول السرية تطغى أحيانا بنبرتها الجهيرة على الحد الأدنى من العقلانية التي يحتاج اليها أي حوار مثمر .

لذلك تعذر الجواب في خاتمة الندوة على سؤال « ما العمل » .

ويبدو أنه من الصعب الحصول على حق التساؤل حول « ما العمل » ، الا اذا كنا قد استحوذنا على الاشكالية او مجموعة الاشكالية او مجموع الاشكاليات التي تواجهنا لدرجة لم يعد باقيا امامنا سوى المشروع في « العمل » .

ولست اظن اننا في ندوة « الوحدة العربية : تجاربها وتوقعاتها » قد امسكنا حقا باطراف الاشكالية أو الاشكاليات الخاصة بهذا الموضوع .

ان ما وقع في هذه الندوة هو الخلاف او الاختلاف بين ابناء الفكر الواحد أو المشروع الواحد . ولو كان الامر كذلك لكان مصدر خصوبة خلافة تعيد النظر في الكثير من المسلمات بروح الفريق صاحب المصلحة في الوحدة . ولقد غاب هذا النوع من الحوار بالذات ، لأن الذي حدث هو ان هذه الندوة تتكون بالفعل من تيارات فكرية متكاملة متعددة ومختلفة في الاصول لا في الفروع . وليس عيبا بحدّ ذاته ، فلربما يحتاج القوميون الوحدويون أكثر من غيرهم إلى حوار حقيقي بين تيارات الفكر والعمل السياسي الأخرى . ولكن المشكلة ، وليست الأشكالية ، هي أن أصحاب الاتجاهات الفكرية المتكاملة في الأصول قد ارتدوا جميعا قناع الفكر القومي العربي الوحدوي كأنهم تيار واحد ، إلا أن المناقشات تمتعها بدرجة من العفوية كانت تضيّق المسافة بين المكبوت والمعلن فتظهر الوجوه القطرية أو الطائفية أو الامية الدينية لحظة انحسار القناع القومي خلال التوتر الذي وصل احيانا الى درجة التشنج اللاعقلاني .

ولكن هذه الازدواجية في خاتم المطاف قد اصابت الحوار في الصميم بحيث لم نحصل على أية درجة من الانسجام او الاتفاق حول مفهوم أو جملة مفاهيم تؤهلنا للتساؤل : ما العمل ؟

لقد صممت ورقة العمل الاساسية والمسماة برنامج الندوة على أساس التقسيم الزمني الثلاثي : الماضي والحاضر والمستقبل . وامتدت دراسة الماضي منذ فجر الاسلام إلى تجربة الجمهورية العربية المتحدة . ولكن السرد الكميّ للحوادث لم يكشف لنا عن القوانين العلمية المضمرة في « حركة » هذا التاريخ . ان ما يسمى « التسلسل التاريخي » لم يكن في هذا الحيز الزمني الواسع

مجرد استمرار تراكمي لمجموعة الانساق الفكرية التي اشتملت عليها مسيرات الوحدة والانفصال بين العرب وبعضهم البعض أو بين العرب وغيرهم من شعوب دار الاسلام . وانما هناك انماط اجتماعية ثقافية تبلورت وتلاشت فحل مكانها غيرها بدءاً من شبه الجزيرة إلى اطراف الامبراطورية الاسلامية ، وانتهاء بالامبراطورية العثمانية والحروب الصليبية والاستعمار الغربي الحديث . هذه الرحلات الديموغرافية والحضارية والثقافية قد انعكست على مسيرات الوحدة والانفصال انعكاسات بنيوية اجتماعيا وسياسيا ، بحيث لم يعد التحليل الوصفي « للماضي » كافيا بحد ذاته لاستكشاف « الجذور » . وانما يتعين البحث عن القوانين التي تحكم مراحل تطور الزمان والمكان فى كل بيئة وكل دورة من بيئات التوحد أو دورات الانفصال . ان هذه القوانين التي يمكن استخلاصها من نوعية العنى المعرفية الخاصة بكل دورة بيئية تاريخية ، هي وحدها التي يمكن أن نفيدها من دراسة الماضي .

ولو اننا اختبرنا هذا المنهج لاستطعنا ان نجيب من قلب الماضي على سؤالين معاصرين : أولهما يخص السياق التاريخي لنشأة القومين ، وثانيهما يخص النتائج التي ترتبت علي تعريب بعض الاقطار المفتوحة دون غيرها . إن الابحاث التي تناولت مسألة الوحدة العربية منذ ظهور الإسلام الى الحرب العالمية الأولي ، والحركة القومية بين الحربين مروراً بعملية تكوين الدولة القطرية وصولاً إلى تجربة الجمهورية العربية المتحدة كرست افتراضا لم يثبته العلم باستمرارية وانقطاع وخصوصية التعريب .

هاتان خصوصيتان غائبتان أو مغيبتان بقصد أو غير قصد ، فنخسر نتيجة لذلك خطوتين واسعتين نحو الفهم المشترك لاشكاليات الوحدة العربية .

خصوصية القومية العربية في نشأتها وتطورها ، هي خصوصية التكوين التاريخي للامة العربية . وهو التكوين الذي اشتمل على اعراق مختلفة ، واشتمل على الاسلام كايديولوجية توحيدية ، واشتمل على قوى اجتماعية فقيرة وبائسة ومقهورة . تعنى هذه الخصوصية في المقام الأول ان لا علاقة بين القومية العربية وبين المفاهيم الحديثة لتطور البرجوازيات القومية في الغرب . وتعني انها ليست حاصل جمع مقومات ثابتة سكونية مسبقة . وتعني ان اطارها السياسي (الدولة) محكوم بالديموقراطية ، وان قاعدتها الاجتماعية (الامة) محكومة بالعدالة . وفي غياب هاتين الركيزتين تتحلل « الامة » الى عناصرها الاولية (القبائل ، الشعوب .. الخ) وتضمحل القومية (بتشرذم الهوية) .

أما خصوصية تعريب بعض الاقطار المفتوحة فانها خلاصة التفاعل بين الحضارة العربية الاسلامية الغنيّة والحضارات السابقة عليها في هذه المنطقة أو تلك . وهو التفاعل الذي يثمر في ظل الوحدة خصائص متنوعة لكل منطقة تعربت .. فحضارة وادى الرافدين وحضارة اليمن وحضارة فينيقيا والحضارة المصرية القديمة والحضارة المسيحية الشرقية بتنويعاتها المختلفة ، تمنح العروبة الفاتحة في هذه المناطق خصائص تختلف من احداها الى الأخرى . وهى خصائص اغنت الحضارة العربية الاسلامية ، ولم تكن مصدر فرقة الآية غياب الديموقراطية والعدالة .

هاتان خصوصيتان تاريخيتان تنتميان الى الماضي من حيث نقطة الانطلاق ، ولكنهما ينتميان الى عصرنا من حيث الاشكاليات التي يطرحها هذا القصر . غير اننا لم نستكشف المنظومات المعرفية لهاتين الخصوصيتين ، وآفاقهما المحتلة في معالجة التمزقات الفادحة الثمن .

ومن هنا فان التصدي للحاضر القطري أو القبلي أو الطائفي بدراسة محاولات التكامل الاقليمي ، كما جاء في برنامج الندوة وكذلك المنظمات الاقليمية ومسألة الوحدة والمشاريع الوحدوية في النظام العربي المعاصر والمعونات الذاتية والخارجية والفكرية للوحدة العربية ودروس التجارب الوحدوية في العالم ، كلها ابحاث ضرورية من حيث المبدأ ، ولكن بشرط ارتباطها العضوي بنتائج التاريخ البنيوي لمسيرات الوحدة والانفصال ، الهدم والبناء الاجتماعيين ، التفوق والتدهور الثقافيين ، إلى غير ذلك من قوانين غير مستخلصة ، وبالتالي غائبة عن الوعى الجمعي على الصعيد الشعبي والوعي الفردي على صعيد الافراد .

أما استحضارها فقد كان يقتضي دراسة مستقلة للمصطلحات في سياقها التاريخي . لقد تبين لي من الاوراق المقدمة ان المصطلحات الاساسية كالامة والقومية والوحدة العربية لها مدلولات متناقضة تماما التناقض بين المشاركين بالابحاث والتعقيبات او المناقشات : فهناك من يرى الأمة العربية متحققة قبل ظهور الاسلام ، ومن يرى انها تحققت بالاسلام ومن يرى انها لم تتحقق الآ في العصر الحديث ، ومن يرى انها تحققت في بعض المراحل واندثرت في مراحل اخرى ، ومن يرى انها مازالت في مرحلة التكوين . ويترتب على هذه الفروض مجموعة من الاحكام والقصورات لمكونات الأمة ومقومات الهوية من شأنها ان تضع تصورات متضاربة كليا للوحدة العربية الممكنة أو الواجبة . ومن شأنها أيضا ان تتدخل في صياغة سؤال « ما العمل » والجواب عليه .

اننا لا نستطيع الكلام حول « مداخل تحقيق الوحدة العربية » و « مشروع دستور اتحادي عربي » و « آليات التوحيد العربي » و « برنامج عملي وحدوي للسنوات الخمس المقبلة » ــ وهذا هو المحور الثالث والاخير في برنامج الندوة ــ دون صياغة شبكة من المفاهيم الأساسية

● **القطرية** : هل هي « حالة » بالمعنى السوسيولوجي ، أم « مرحلة » بالمدلول التاريخي ، أم « مشروع » بالمعنى الجيوبوليتيكي ، أم انها مجرد « حدود دولية » . إن التحديد الوثيق للقطرية التي ستحضر على هذا النحو او ذاك عملية الولادة الوحدوية من شأنه أن يبلور لنا : **فكر المشروع القومي ، والفكر القومي** ، والفكير القومي ، وهي ثلاثية معرفية متمايزة العناصر ، يطرح علينا أولها مسألية « الاجماع » على الوحدة ، وهو اجماع يختلف عن الاجماع على الأمة أو القومية . ويطرح علينا ثانيها مسألة أطراف الاجماع من ناحية وتجليات الاجماع من ناحية أخرى . ويطرح علينا ثالثها مسألية التجارب الوحدوية أو التطبيقات (القومية) ، فهل نرى هذه التجارب ينبوعا لما اصطلحنا عليه بالفكر القومي ، وبالتالي نعتبرها سبب النقص في هذا الفكر ، أم ان السلبيات اخترقتها بسبب ما يشتمل عليه هذا الفكر من نقص .

● **الايديولوجيا القومية العربية : فهناك** تصورات ماركسية واسلامية وليبرالية للفكرة القومية والأمة العربية والوحدة ، فماذا يكون الفكر القومي بينها ، هل هو الفكر البعثي أم الناصري أم حركة القوميين العرب أى الفكر الحزبي ، أم انها فكر الافراد من ميشيل عفلق وزكي الارسوزى وساطع المصري ومحمد درمزة وعبد الله الريحاني وقسطنطين رزيق ونذيم البيطار وعصمت سيف الدولة ... الخ . هنا لابد من مناقشة العرق والجغرافيا والاعراق والتاريخ ، والثقافة والحضارات المفتوحة .

● **الديموقراطية** : هل هي النظام السياسي أم انها موقف من الاقليات والثقافة ، فلابد في هذه الحالة من تحديد الطبقات الاجتماعية صاحبة المصلحة في الوحدة ــ اية طبقات لاية وحدة ؟ ــ باعتبار ان الوحدة العربية ليست جبهة قطرية ، ليست حاصل جمع وحدات وطنية أو اقليمية ، بل هي الاطار السياسي للدولة القومية .

وفي هذا الاطار لابد من التفرقة الواضحة بين الحركة القومية والتاريخ السياسي لشعارات الاستقلال والجلاء والدستور وبين مضمون الدولة القطرية و « استقلالاتها » المفرّغة من الديموقراطية الكيانية الشاملة : أى بالقطع البنيوي مع الاستعمار والرأسمالية العالمية .

وهنا لابد من مراجعة « التفكير » القومي من مُوقع المعارضة ومن موقع السلطة ، ومن حالة المدّ الى حالة الجزر .

● **المسيحية الشرقية** (العربية) ، ودورها الرائد في التعريب ، ودورها المستمر في مقاومة التغريب ، و[illegible] دمجها عنصراً تركيبيا ضمن النظام الدلالي لدور المغايرات الدينية المحلية في تكوين المناعة القومية ضد الطائفية .

ان الحوار مجددا حول هذه النقاط هو الذى قد يؤهلنا للتساؤل ما العمل ، اذا اثمر هذا الحوار حدا ادنى من التوافق الفكري القومي الوحدوي ، فالمطلوب الذي لم تحققه هذه الندوة هو اكتشاف نقاط اللقاء بين الاتجاهات المختلفة ، وهل يمكن لها أن تتبنى تصورا وحدويا مشتركا . ولكن الحلم لم يتحقق في تخلص الفكر القومي العربي من جموده وثغراته القديمة ، بل ليس هناك اعتراف بهذا الجمود أو تلك الثغرات ، وليس هناك انفتاح جدي على الآخرين من أصحاب الاتجاهات الأخرى ، ولا على المتغيرات الحثيثة في المنطقة والعالم .

لقطات ثقافية

أ . م .

العلمانية

كتب صحفى إسلامى صفحة كاملة عن العلمانية ، فأشار إلى كتاب إسلامى يزعم أن العلمانية نظام مسيحى قديم وثابت ، يلتزم بقول المسيح : « اعط مالقيصر لقيصر ، ومالله لله » ! وهذا تخليط صارخ . لماذا ؟ أولا : لأن هذه العبارة مثل قديم سائر قاله المسيح لمجرد التهرب من تهمة مقاومة الرومان . ولهذا لم يذكر هنا ملك اليهود فى مقابل رئيس كهنة اليهود ، ولم يتعرض لانفصال السلطة الدينية عن السلطة الدنيوية . بل إن المسيح نفسه كرئيس دينى جديد ، كان يسعى إلى أن يصبح ملك اليهود – كما سجلوا على الصليب الذى أعدم عليه . وثانيا : أن وجود سلطة دينية وسلطة دنيوية ، هى مسألة لاتتعلق بالعلمانية . وإنما العبرة بانفصال السلطتين . ولهذا كانت توجد فى أوروبا فى العصور المسيحية سلطة البابا والكنيسة وسلطة الملوك والأمراء . ولكن هؤلاء كانوا يخضعون لسلطة البابا ، الذى كان يسميهم « الذراع الدنيوى » ، ويعتبر نفسه الرأس الدينى . وثالثا : أن الفرق كبير جدا بين صفة العلمانى أو الدنيوى كصفة تطلق على شخص أو على حكومة ، وبين العلمانية كنظام . فالعلمانى أو الدنيوى يعنى ببساطة غير المتخصص دينيا ، بينما العلمانية تعنى انفصال الدولة عن الدين وعدم ترويجها للايمان الدينى وعدم تدريس الدين فى المدارس الحكومية ، ألخ . ولما كانت كلمة العلمانية **Secularisme** هى أصلا كلمة مستحدثة فى العربية ومستوردة من الغرب ، فإن معناها الصحيح هو معناها الغربى . فكيف نصف الحكومات الدينية المسيحية قبل النظام العلمانى الذى بدأ فى القرن الثامن عشر ، بأنها حكومات علمانية ؟!

وبمناسبة العلمانية ، كتب الدكتور محمد عصفور فى العدد الأسبوعى من صحيفة الوفد فى ١٩٨٨/٨/٢٨ ، مقالا عن أحداث مسجد عين شمس ، هاجم فيه العلمانية واعتبرها قرين العسكرية ، على زعم أن النظام العسكرى القائم نظام علمانى !! وكرر مالايقل عن ثلاث مرات أن « نظم الحكم العلمانية والعسكرية » تكره الأديان وتبذر بذور الفتنة والشقاق بين الأديان ، وأن هذا هو سبب موقف النظام العلمانى العسكرى القائم من الإسلاميين ومن الفتنة الطائفية ! والمثير للملاحظة أن الدكتور عصفور انجرف فى الشهور الأخيرة إلى الاتجاه الاسلامى ، فنسى أن الاتجاه الإسلامى متنوع الفروع ومتعدد الدرجات . فالنظام القائم نظام إسلامى ، ولايمكن أن يوصف بالعلمانية بأى معنى صحيح للعلمانية ! وإذا كان يحارب طوائف أو أنواعاً معينة من الإسلاميين ، فهذا من منطلق إسلامى وليس من منطلق علمانى . ومنذ ظهور الإسلام ، تكررت الحروب الدموية بين الإسلاميين ، وحدثت حرب دموية فى معركة الجمل مثلا بين ابن عم النبى على بن أبى طالب وأرملة النبى عائشة – ومع كل منهما مجموعة من صحابة وأتباع النبى !

فإذا كانت الحرب من منطلق إسلامى يمكن أن تحدث على هذه الدرجة من القرابة والإخلاص للإسلام ، فمابالك بمايمكن أن يحدث بين أصحاب التصورات والمذهبيات الإسلامية المختلفة فى القرن العشرين ؟! ومن ناحية أخرى ، فالعسكريون بطبيعة تكوينهم الذهنى متدينون . والنظام العسكرى بطبيعته يكون نظاما تجهيليا دينيا (انظر مثلا نظام ضياء الحق فى باكستان) ، كما أن النظام الدينى يكون طبيعته نظاما عسكريا (انظر مثلا نظام الخومينى فى إيران) . فكيف يوصف النظام القائم فى مصر بالعسكرية والعلمانية معاً ؟!

مكتبة الاسكندرية

● ذكرت فى مقالى عن الفكر الحر ، أن الجو الثقافى وضغوط السلطة لم تسمح بالكتابة عن واقعة حرق العرب لمكتبة الاسكندرية الرومانية – ولولتفنيدها ! وهذا مااستمر فى فترة يونيه ويوليه ، أثناء الاحتفال بوضع حجر الاساس للمكتبة . لكن واضح أن الموضوع أثير كثيرا لدى المصريين (خصوصا المسيحيين) خارج البلاد . ولهذا بدأ الخبر يظهر بعد شهر من انتهاء الاحتفال ! فقد كتب الدكور محمد عبدالمنعم خفاجة كلمة مختصرة عن هذا الموضوع فى أهرام ٢٠ أغسطس ١٩٨٨ ، اكتفى فيها بالقول بأن ألفرد بتلر (الذى لم يذكر عنه شيئا) رد على هذه التهمة ! وفى ٣١ أغسطس ، كتب الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى مقالا حماسيا عن الموضوع ، بمناسبة عرضه لكتاب إيطالى مترجم إلى الفرنسية بعنوان « التاريخ الحقيقى لمكتبة الاسكندرية » . ومؤلف الكتاب الايطالى اسمه لوسيانو كانفورا . ويقول حجازى إن المؤلف « يلهث وراء هدف واحد هو نفى تهمة إحراق المكتبة عن أجداده الرومان وإلصاقها بالعرب » !! وهذا خلط غريب ! فأولا : إحتراق مكتبة الاسكندرية اليونانية لاعلاقة له باحتراق مكتبة الاسكندرية الرومانية ! وثانيا : واضح من عرضه هو نفسه للكتاب ، أن الكتاب تحدث عن إحتراق مكتبة الاسكندرية البطلسية عند إحتراق السفن الرومانية فى الاسكندرية عام ٤٨ قبل الميلاد ، أثناء المعركة بين أنصار يوليوس قيصر وأنصار بومبى ! وواضح أن هذه لم تكن عملية إحراق أو إغلاق للمكتبة ، ولكن عملية تخريب عامة « وصلت إلى المكتبة » دون تعمد – كما يقول المؤرخون . فالرومان كانوا علمانيين لايتهمون المتفلسفين بالكفر ولا يحظرون كتب الفلسفة . ولهذا سرعان ماعادت مكتبة الاسكندرية إلى الحياة . والمعروف أن المكتبة الرومانية الجديدة قامت فى مكان آخر يسمى السرابيوم . وكما قال الكتاب الايطالى المذكور نفسه ، تعرضت المكتبة الجديدة للاحراق عام ٣٩١ ميلادية على أيدى الجماعات الغوغائية المسيحية التى كانت قد نشطت ضد العلمانيين والوثنيين والمفكرين فى الامبراطورية الرومانية لاستكمال فرض المسيحية على الرومان . وشاهدها المؤرخ أوروسيوس بعد حريق الغوغاء المسيحيين ، ورأى أنها قائمة رغم إفراغ محتوياتها آنذاك . لكنها عادت إلى الحياة . ورغم انكماش نشاطها فى ظل المسيحية الرومانية التى حلت محل العقلانية الرومانية ، إلا أنها استمرت وتحولت إلى خدمة اللاهوت المسيحى .

وكان العالم والمؤرخ عبداللطيف البغدادى (٥٥٧ – ٦٢٩ هـ) الذى عاش فى مصر وفى الاسكندرية فترة طويلة ، قد كتب عن حادث إحراق العرب لمكتبة الإسكندرية عند فتح مصر فى القرن السابع الميلادى ، وذلك ضمن ماكتبه عن آثار مصر ، وتخريب منارة الاسكندرية فى عهد الوليد بن عبدالملك ، واستيلاء المصريين على الأحجار الباقية من مكتبة الاسكندرية فى عهد صلاح الدين الأيوبى ، إلخ .. وقال إن عمرو بن العاص أرسل إلى عمر بن الخطاب عن كيفية التصرف فى الكتب – لأن الكنيسة المصرية لم تطالب بها رغم فتح مصر سلميا باتفاق ذمة ! فكتب إليه : « أما ماذكرت من أمر الكتب ، فإذا كان ماجاء بهايوافق ماجاء فى كتاب الله فلاحاجة لنا به . وإذا خالفه ، فلاأرب لنا فيه فاحرقها » ! وهذا الذى ذكره عبداللطيف البغدادى ، ثم أبوالفداء والمقريزى وابن القفطى وأبوالفرج ابن العبرى وغيرهم ، هو مجرد واقعة من الوقائع العامة المعروفة عن الفتوحات الإسلامية ، ونظام إبادة الكتب والآثار العلمانية والوثنية والفكرية فى البلدان المفتوحة ، وعدم السماح للمسلمين حتى القرن الثانى للهجرة بتداول أى كتاب إلا القرآن . ولهذا لم يعترض عليهم أى مؤرخ أو مصنف إسلامى إطلاقاً . ولم يكن يمكن أن يسمح لهم أصلا بالكتابة عن ذلك ، لولم تكن هذه ظاهرة معروفة ومعترف بها – بل وكررها العثمانيون عند اكتساح الدولة البيزنطية . وقد أشار ابن خلدون مثلا (المقدمة ص ٣٥) أن « عمر أمر بمحو علوم فارس عند الفتح » ! ومع ذلك ، يقول أحمد عبدالمعطى حجازى إن العرب حافظوا على فلسفة اليونان وعلومهم ! ولكن هؤلاء لم يكونوا من العرب الفاتحين ، بل من ذوى الأصول الشعوبية المغضوب عليهم الذين ظهروا فى القرون التالية فى ظروف مؤقتة ونادرة ، وتعرضوا للاضطهاد والموت غير الطبيعى ، لأن كل الفقهاء (حتى

ظهور الشيخ محمد عبده فى العصر الحديث !) أفتوا بإعدام الفلاسفة والمتفلسفين بل وبإعدام العقلانيين الدينيين (المعتزلة) ! ويقول إن الأسبان هم الذين أحرقوا كتب العرب عند طردهم من الأندلس ! لكن الحقيقة أن الأسبان احتفظوا بكمية كبيرة من الكتب الإسلامية لاتزال موجودة حتى اليوم فى مكتبة الاسكوريال . بل وبعض الكتب الإسلامية التى حافظ عليها الأوروبيون عموماً ، أبيدت أصولها فى الشرق الإسلامى نفسه ! ويقول حجازى إن واقعة حرق العرب لمكتبة الاسكندرية « فنّدها عدد من أهم المؤرخين الأوربيين وعلى رأسهم إدوارد جيبون وألفرد بتلر وجوستاف لوبون وإرنست رينان » !! والصحيح أنه لم يناقش هذه الواقعة إلا المؤلف الانجليزى ألفرد بتلر ، بسبب جهله بحقيقة التاريخ الإسلامى والفتوحات الإسلامية . لكن حجازى يكتب وهو مطمئن إلى أن أحداً لن يرد عليه !

الأولوية للمتخلفين !

كتب مدرس بالتربية والتعليم إلى صحيفة الأهرام بأنه كان يدرّس لتلميذة يعرف أنها « بليدة ومتخلّفة وسطحية وجاهلة ومخها مغلق » . ومع ذلك ، فوجىء بتعيينها فى التليفزيون معدّة لبرنامج ثقافى ! ويقول إن مثل هذا ، هو سر تأخر وانهيار المستوى الثقافى . ورد عليه محرر الأهرام ، قائلاً إن مَن يحصلون على الوظائف هم أحياناً القادرون على اقتناصها وليسوا من تتوفر فيهم مواصفاتها ، وأن الاقتناص أو الانتهازية ظاهرة اجتماعية عامة ، تنطبق أيضا عليه وعلى أمثاله من المدرسين الذين يقصّرون فى الدروس المدرسية ليعطوا دروساً خصوصية !

لكن الحقيقة أن الانتهازية هى مجرد وسيلة من وسائل صناعة التدهور الاجتماعى والثقافى . ولولم تتوفر المخططات والظروف الصانعة للتدهور ، لمانجحت الانتهازية . وتحكى قصة رمزية تتناول التدهور فى إحدى الدول الاشتراكية ، أن الأجهزة الاستعمارية استخدمت فيها عميلا كبيرا مسئولا ، لم تطلب منه إلا شيئا واحدا : هو أن يتدخل فى اختيار المسئولين أو المختصين فى مختلف مرافق الدولة والمجتمع فيرفض الأكفأ أو الأذكى ويعيّن الأقل كفاءة أو الأقل ذكاء . بذلك يضمنون أن تتخلف وتنحزف الأفكار والمشروعات والتطبيقات ، وأن تتعثر الحلول وتتفاقم المشاكل ، إلخ .. ، ومن ثم يحدث ويتضاعف التدهور . وهذا الذى تقول القصة الخيالية إنه خطة وضعتها الأجهزة الاستعمارية واستخدمت فيها عميلا كبيرا ، هو خطة حقيقية يمكن أن يستخدم فيها مسئولون « مخلصون » لايتلقون أوامر من الخارج . فيكفى أن تضع معايير معينة مثل الحماس الدينى والعصبية الوطنية والإخلاص لنظام حكم فاشل أو لمذهب فاشل ، لكى تضمن لك هذه المعايير أتوماتيكيا اختيار الأقل كفاءة والأقل ذكاء . ويكفى أن تشترط مثلا فيمن تختارهم عدم الكلام وعدم الاعتراض وعدم التعمق وعدم الجذرية ، لكى تضمن ألا يصل إليك بذلك إلا من عميت بصائرهم ولم تتعرض أذهانهم للتنوير الثقافى العقلانى والتحرر الفكرى . وفى الأساطير القديمة ، أن إله الشر ست أراد أن يصطاد إله الخير أوزيريس ، فصنع تابوتا على مقاسه تماما ، وعرضه على الجميع وهو مطمئن إلى أنه لن يغلق إلا على جسد أوزيريس ! وعلى غرار ذلك ، نجد أن الشروط اللاعقلية واللاثقافية العامة ، مثلها مثل الشروط العسكرية ، تؤدى فى الظروف الليبرالية المزعومة إلى الغربلة المطلوبة التى لاتسمح بالبقاء فوق الغربال إلا لمن يخدمون تلقائيا مخططات صناعة التدهور ! فمخططات أجهزة الحكم السرى الشامل ، تعتمد فى الظروف الليبرالية المزعومة على التلقائيات العاجزة أو الأقل قدرة وإنطلاقا ، أكثر مماتعتمد على العملاء والأوامر المباشرة ، وتعتمد على وسائل الفرز الميكانيكى العام أكثر مماتعتمد على التدخل المباشر فى الاختيار والتعيين .

=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=

□ « **هذا ما كان** » مجموعة قصصية جديدة للكاتب محمد البساطى ، صدرت عن سلسلة « مختارات فصول » بالهيئة المصرية العامة للكتاب . الرواية الأولى للبساطى كانت بعنوان « التاجر والنقاش » ١٩٧٥ عن دار الثقافة الجديدة . كما صدرت له المجموعة القصصية « حديث من الطابق الخامس » .

□ « **تبات ونبات المنصورة** » مجموعة قصصية لمجموعة من قصاصى المنصورة ، صدرت عن الوحدة المحلية لمركز ومدينة المنصورة ، ويشرف عليها فؤاد حجازى . يضم الكتاب قصصا لكل من : محمد كمال محمد ، محمد خليل ، عبد العال سعد ، محمود علوان ، عبد المنعم الباز ، حنان أبو السعد ، د . أحمد ضبيع ، قاسم عليوه ، فردوس ندا ، أحمد أبو حامد ، عمرو عبد الحميد ، فريد محمد معوض ، صفية فرجانى ، عبادة رمضان ، أحمد رجب شلتوت ، صنع الله جاد ، نجوى عبد الدايم ، فؤاد حجازى ، محمود أحمد العزب . كما ضم دراستين نقديتين لمحمد ناجى المنشاوى ود . عبد المنعم تليمه . مع مقدمة بقلم محافظ الدقهلية سعد الشربينى .

□ العدد الجديد من مجلة « **شئون أدبية** » ، صدر مؤخرا ، محتويا على العديد من المواد . منها : قراءة فى أدب الإمارات لمحمد عبد الله ، الرواية العربية بين حقبتين : النهضة والحداثة لحيدر حيدر . غسان كنفانى مسرحيا لشاكر السماوى ، وقصائد للشعراء : سيف الرحبى ، نزيه أبو عفش ، شوق بغدادى ، عبد الله مالك القاسمى ، سليمان العيسى ، محمد على فرحات ، يوسف أبو لوز ، أحمد فرحات ، ملف العدد عن الشاعر اليونانى ريتسوس ترجمة : رفعت سلام وعبده وازن . وقصص : نعيم علوية ، منار حسن فتح الباب ، محمود الريماوى ، برتولد بريخت ، محمد أبى سمرا ، والياس فركوح .

« **شئون أدبية** » مجلة ثقافية فصلية يصدرها اتحاد كتاب وأدباء الامارات .

□ « **السلام** » مجلة ثقافية اجتماعية ، ربع سنوية ، والتى يصدرها نادى السلام الرياضى بالحديدة ، صدر العدد الرابع/الخامس منها ، محتويا على دراسات : نبذة عن حياة المقرى لعبد الله محمد جرادة ، نحو مدارس أدبية فى نقد أدب الاطفال لعبد التواب يوسف : خبزنا الذى أكله الذئب (عن ناجى العلى) لعبد البارى طاهر . وقصائد للشعراء : عبد الله عطيه ، فايد الشومانى ، فاطمة محمد ، أبو القصب الشلال ، أحمد عبد الله الصوفى . وندوة فكرية اشترك فيها : أحمد سويد ، حميد سعيد ، د . سلمان الواسطى ، د . يمنى العيد . يرأس تحرير « السلام » محمد عبده زحيرى .

□ « **المواكب** » المجلة الثقافية الأدبية التى تصدر عن مؤسسة المواكب بالناصرة بفلسطين ، صدر العدد الجديد منها ، متضمنا : ملاحظات نقدية حول المجموعة الشعرية « أيلول » للشاعر جمال مقوار كتبها فوزى عبد الله . وقصيدة لنديم منصور وقصة لأحمد بدران . « المواكب » أسسها الشاعر الفلسطينى فوزى عبد الله ، ويرأس تحريرها الشاعر جمال قعوار .

■ العدد الجديد من « **الفجر الأدبى** » التى تصدر بالأرض المحتلة ، ويرأس تحريرها الشاعر الفلسطينى على الخليلى . يحتوى على دراسات : كهل يرسم لصبى صورة على هواه (عن مذكرات جبرا ابراهيم جبرا) لفاروق عبد القادر ، الأدب الشعبى عند توفيق الحكيم للدكتور أحمد سخسوخ . وقصائد للشعراء هاشم شفيق وفتح الله السلوادى وعبد السلام الحايك . وقصص لفياض خيرى ومحمد رمضان الاغا وصبحى الطبنجة .

□ طقوس للمرأة الشقية □

■ « **طقوس للمرأة الشقية** » مجموعة « قصص قصيرة جداً » للكاتب الفلسطينى محمود شقير ، صدرت عن دار ابن رشد للنشر والتوزيع بعمان بالأردن . هذه هى المجموعة الرابعة للكاتب . صدرت له من قبل : خبز الآخرين (القدس ١٩٧٥) ، الولد الفلسطينى (القدس ١٩٧٧) ، الجندى واللعبة (للأطفال) (عمان ١٩٨٦) .

عن « طقوس للمرأة الشقية » كتب مؤنس الرزاز أن « هذا العمل يركب من الشعر والقص أفقا جديداً يفاجئنا لأنه مغامر ، مجازف ، نحن الذين نسينا طعم المغامرة والمجازفة . إنه يصوغ من الشعر والقص قصة برقية لا تهبط أبداً إلى مستوى الكاريكاتير الذى يمثل أكبر خطر أمام هذا الأسلوب بالتحديد » .

ويضيف « نفرح بهذا العمل فرحتنا بنبوءة عن ولادة عالم جديد على أنقاض عالم تجاوزه الزمن ، وكان ينبغى تغييره لا تفسيره فحسب » .

□ « **الطرق على الباب الرمادى** » مجموعة قصصية للأديب **رمسيس لبيب** ، تضم تسع قصص قصيرة (نشر بعضها من قبل فى « أدب ونقد ») . هذا هو العمل السابع للكاتب . صدر له من قبل : الحب فوق مستطيل الضوء الشاحب ـ قصص قصيرة ١٩٧٢ ، هروب الطائر الأبيض ـ رواية ١٩٧٦ ، الأيام الخضراء ـ رواية ١٩٧٧ ، الجنون ـ قصص قصيرة ١٩٧٩ ، قمر أسمر فى الغربة ـ رواية ١٩٨١ ، الكاتب والصياد ـ رواية ١٩٨٦ .

■ نحـــن وهـــم ■

□ « **نحن .. وهم** » سلسلة ثقافية جديدة بدأت تصدر عن مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر فى أبى ظبى بالإمارات العربية المتحدة . صدر منها كتابان هامان : الأول « **المسيح اليهودى ومفهوم**

السيادة الاسرائيلية » للدكتورة منى كاظم . والثانى « استراتيجية الأدب الصهيونى لإرهاب العرب » للدكتور محمود صميدة . يشرف على السلسلة من الناحية العلمية الدكتور **ابراهيم البحراوى** ، ومن الناحية الاشراف العام عبد الله النوبى وهو رئيس تحرير السلسلة .

فى تقديم السلسلة يقول الناشر : « تتبنى مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر إصدار هذه السلسلة الثقافية القومية انطلاقا من الايمان الراسخ بالوحدة العربية ، قدرا وغاية ومصيرا ، واستجابة للتحديات التى تفرضها على أمتنا واجبات التصدى لأعدائها .

إن هذا الايمان لا تمليه فحسب ضرورات الحياة فى عالمنا المعاصر ، عالم الكيانات القومية الكبرى ، بل تزرعه ابتداءً فى وجداننا مقومات الوحدة التى ورثناها عن تاريخنا فى عصوره الذهبية المجيدة » .

■ نـوم الأيـام ■

■ عن مؤسسة الأبحاث العربية ببيروت صدرت المجموعة القصصية الأولى « **نوم الأيام** » للقصاصة اللبنانية علوية صبح ، تحتوى على خمسة عشر عملاً ، تشكل « نصا مفتوحا على احتمالاته المتعددة » ــ كما يقول الناشر .

■ « **حطام الشباب** » رواية جديدة للكاتب **محمد** زستم صدرت عن مكتبة مصر .

دواوين فائزة بجائزة يوسف الخال

عن مؤسسة رياض نجيب الريس بلندن صدرت ثلاث مجموعات شعرية جديدة ، ضمن سلسلة الإصدار الشعرى التى تقدمها المؤسسة .

والدواوين الثلاثة هى الفائزة بالجوائز الثلاث الأولى فى مسابقة يوسف الخال السنوية للشعر التى ستقيمها المؤسسة كل عام .

الأول للشاعر **خالد جابر يوسف** بعنوان « **بحثا عن اللهب** » ، والثانى للشاعر **يحيى حسن جابر** بعنوان « **بحيرة المصل** » ، والثالث للشاعر **باسم خضير المرعبى** بعنوان « **العاطل عن الوردة** » .

وقد كانت الدواوين الثلاثة فاتحة طيبة للسلسلة الشعرية التى صدر منها ١٢ ديوانا شعريا ، من بينها دواوين للشعراء : سميح القاسم ــ سعاد الصباح ــ نورى الجراح ــ فالح عبد الرحمن ــ ظبية خميس ــ أنسى الحاج .

مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم :

مستقبل الثقافة المصرية بين البوليس والديمقراطية

دمياط – أدب ونقد :

فى تجمع حاشد للأدباء والمثقفين المصريين استضافت مدينة دمياط المؤتمر الرابع لادباء مصر فى الاقاليم فى الفترة من ١٢ الى ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ تحت شعار « **مستقبل الثقافة فى مصر** » .

افتتح المؤتمر فاروق حسنى وزير الثقافة والدكتور احمد الجويلى محافظ دمياط والشاعر طاهر ابو فاشا الرئيس الشرفى للمؤتمر . فى جلسة الافتتاح ألقى القاص والروائى فؤاد حجازى كلمة أدباء الاقاليم ، التى أثارت حماس جمهور الحاضرين ، إذ ندد فيها بأساليب القمع الاسرائيلية فى الأرض المحتلة ، وبقرار اغلاق جريدة « صوت العرب » ، وباسم أدباء الأقاليم أعلن فؤاد حجازى **رفض كل أشكال التطبيع مع العدو الصهيونى** .

وتحدث فؤاد حجازى عن بعض الملامح التى تميز الحركة الادبية فى الاقاليم ، وأثار مشكلة إرسال الكتب للدول العربية الشقيقة وفى نهاية كلمته حيا الانتفاضة الفلسطينية مطالباً بدعمها ماديا وأدبيا .

وفى نهاية الحفل الختامى ألقى السيد الوزير كلمة توجه فيها بالشكر للدكتور أحمد الجويلى لإستضافته المؤتمر وابدى رغبته الشديدة فى قراءة توصيات المؤتمر .. وقال ان الثقافة ليست مسئولية الوزير بل هى ملك للقاعدة وهى حصاد الابداع فى كل فروعه . وقام بالرد على بعض النقاط التى أثيرت خلال الجلسة الافتتاحية ووعد بالعمل على إيجاد حلول سريعة لها .

وفى نهاية الجلسة الأولى قام المؤتمر بتكريم بعض الادباء الذين اسهموا بجهد بارز فى اثراء الحركة الادبية فى الاقاليم وهم اسماء الراحلين مصطفى حجاب وصالح الصياد والشاعر طاهر ابو فاشا والفنان عمار الشريعى والفنان عدلى فخرى والصحفيان محسن الخياط ومحمد جبريل ، والسيدة كريمة زكى مبارك والاستاذ محمد عبد المنعم مدير الثقافة بدمياط وصلاح شريف مدير ثقافة أسيوط .

الانتفاضة فى رأس البر

وتحت عنوان **الانتفاضة** افتتح المهرجان أولى امسياته على مسرح رأس البر فى صورة بانوراما شعرية لقصائد الانتفاضة التى كتبها الشعراء المصريون والعرب وقد قام

بتلحينها وأداء أغانيها الفنان عدلى فخرى وقام بأداء الاشعار كل من الفنانين إيمان الصيرفى وعايدة فهمى وعبد الغفار عودة الذى أخرج الأمسية ..

وقد استطاعت هذه الأمسية أن تجمع عددا لم يملأ قاعة المسرح الكبير فى رأس البر من قبل .. واثارت حماس الجمهور الذى كان يردد مع عدلى فخرى اغانيه الشهيرة لمحمود درويش وسميح القاسم وزين العابدين فؤاد ومريد البرغوثى .

وقد تناولت احدى القصائد مرثية لابى جهاد ومرثيات للوضع العربى الراهن وكانت اكثر الاغنيات التى استجاب الجمهور لها أغنية :

يا الله يا الله عليهم .

حجرك زرع الخوف فى عينهم .

وقد علق عدلى فخرى بأن هذه الأغنية ليست من صنع أحد ولكنها نفس الكلمات التى يرددها الأطفال الفلسطينيون وهم يلقون حجارتهم على العدو الصهيونى .

وقد حملت أغنية أولاد المخيم (من كلمات زين العابدين فؤاد) رسالة الى اطفال الحجارة تمجيدا لدورهم وأملا فى انتصارهم :

يا أولاد المخيم يا قمر الليالى
منكم بتعلم خلوا الحجر عالى

د . عبد المنعم تليمه وفريدة النقاش

من اليوم التالى دارت بحوث المؤتمر حول محورين اساسيين هما : مستقبل الثقافة فى مصر ، والادب الاقليمى . تضمن المحور الأول بحثين لكل من د . عبد المنعم تليمه بعنوان « **اثر المتغيرات الاقتصادية والسياسية فى الحياة الثقافية** » ، والكاتبة فريدة النقاش بعنوان « **تنظيمات المثقفين بين الوفرة والأزمة** » .

بدأ الدكتور تليمه بعرض بحثه فى الجلسة الأولى فعرف الفن بأنه إحدى الظواهر الاجتماعية الأساسية وأنه إحدى الصور التى تكون فى مجملها الحياة الثقافية للمجتمع ، وقال ان ثقافة المجتمع تنتظم جملا هائلة من الصور والصياغات والأنماط والنماذج ، اذ تنتظم الفنون مشكلة الكتلة والفراغ والتتابع الزمنى والضوء والظل مصطنعة كل أداة توسل بها الانسان فى تعامله مع الاحياء والاشياء والنسب والعلاقات ..

وقال إن هذه الصور تخضع لقانون عام شامل يحكمها ويفسرها فى نفس الوقت وهو نفس القانون الذى يخضع له التاريخ العام للمجتمع .

وعن الادب فى الاقاليم اكد الدكتور تليمه أن أقاليم مصر تعود بعد انقطاع لتشارك فى انتاج الثقافة المصرية .

وقال ان حركة أدب الاقاليم تتميز بملامح ثلاثة :

١ ـ الانفلات على مهل من فكرية الطبقة الوسطى المسيطرة على العاصمة .

٢ ـ الانفلات من الذاتية المفرطة والنظر الى الواقع بعين ثاقبة .

٣ ـ عدم وقوعهم فى التجريب الشكلانى مثل القاهريين .

واضاف الدكتور تليمه ان على المبدع أن يبدع اشكالا مستقلة عن الدولة .

وقال اننا نفتقر الى الراديكالية وان ثورة ٢٣ يوليو كانت خارج الاحزاب القائمة فى الاربعينات لانها كانت تمثل عناصر راديكالية من الاخوان والماركسيين .

وعن سؤال عن سبب اختلاف مستويات التطور فى البلاد العربية اجاب د . تليمه ان النظام العربى بقايا عشيرية .. وان العالم الآن يبحث عن نظام سياسى واحد وليس عن نظام اقتصادى واحد .. وان المجموعة العربية مؤهلة رغم هزيمتها .. وان لها مبادراتها التاريخية وان هناك خمسة قرون من تاريخ العلم كان كل علمائها من العرب .

وعن سؤال عن فترة الستينيات قال إن مصر لم تعرف ما يسمى خطأ بالقطاع العام ولكنها عرفت القطاع الحكومى .

آخر المعارك ستدار هنا

وقال الدكتور تليمة إن آخر المعارك التقليدية ستدارهنا والحسم للشعب وانه على المصريين ان يتحاوروا وان يعترفوا بالآخر لان عين الاستعمار على بلادنا ..

وفي نهاية حديثه قال ان المشروع الثقافي الحالي صنع عن طريق حزبي ضيق الافق وغالبا لتثبيت مصالح الذى صاغه وقال ايضا ان التنوع الاقليمي هو غنى للثقافة الواحدة وليس بديلا عنها .

تنظيمات المثقفين بين الوفرة والازمة

في البحث الثاني ، الذى تقدمت به الكاتبة فريدة النقاش بعنوان « **تنظيمات المثقفين بين الوفرة والأزمة** » قالت عندما نتحدث عن تنظيمات المثقفين سوف يقال لنا .. ياه ماأكثرها . المثقفون ليسوا في حاجة الى تنظيمات إنما هم في حاجة إلى الحركة من خلال هذه التنظيمات الحالية الكثيرة واستثمار ما تنطوى عليه من امكانيات .. ولكن عند التدقيق الفعلي سوف نجد انفسنا أمام معضلتين كبيرتين تحكمهما معا فكرة سائدة طالما ارتبطت بالفلسفة البراجماتية وهى أن المثقفين ليسوا الا خبراء وعليهم ان ينظروا لانفسهم على هذا النحو . والمعضلتان هما :

١ ــ هذا المنظمات لا تحظى بأى استقلال مما يخضعها في آخر المطاف لرغبات أولى الامر حتى ولو تناقضت مع مصالح مجموع المثقفين .

٢ ــ ان انشاء منظمات جديدة محكوم عليه بترسانة من القوانين المقيدة للحريات يضاف اليها بانتظام قوانين جديدة بحكم الغلبية الحزب الحاكم الكاسحة في مجلس الشعب ، بل لقد استحدثت ظاهرة جديدة وهى ادخال مواد الى قوانين النقابات دون استشارة جمعياتها العمومية كما حدث بالنسبة للفنانين ونقاباتهم ومعركتهم مع القانون ١٠٣ وكما تدور في كواليس نقابة الصحفيين محاولة لتغيير القانون في نفس الاتجاه .

وقالت ان القراءة السريعة لوثائق حركة الفنانين سوف تقدم لنا نموذجا مكثفا لتلك المفارقة بين وفرة المنظمات وتعدد اسمائها وانشاء قاعدتها من جهة وبين عجزها عن تلبية الاحتياجات المتزايدة للمثقفين المنضمين لها او فشلها في التعبير الحقيقي عنهم بينما تتفاقم ازماتها الخاصة .

واضافت ان سلطات الامن لا تضع اى مساحة بين **الثقافي والسياسي** ونماذج تدخلاتها في انشطة قصور الثقافة عديدة .. وتحدثت عن ملابسات قانون نقابات الفنانين وقالت ان اتحاد الكتاب ليس افضل حالا ، وشرحت كيف اصابه الخمول وكيف فتحت ابوابه امام الكتبة والموظفين والحواريين من اجل التصويت بينما اغلق الباب امام عدد لا يستهان به من الكتاب الحقيقي .

واضافت فريدة النقاش ان دعاة الجمود يميلون للقول بأن الحالة التى يعانى منها الاتحاد تعود الى مقاطعة الكتاب التقدميين والديمقراطيين له واهمالهم لنشاطه ، والحق ان بنيته القانونية نفسها تحمل نواقصها في داخلها . وقالت : خاض الكتاب التقدميون معارك انتخاباته المختلفة بالرغم من هذه البنية القانونية التى جاءت في الأصل منافية لكل مقترحاتهم . واضافت انه لو كانت هذه المنظمات قد حظيت باستقلال حقيقي وقدر من حرية الحركة لكان بوسعها حماية هذه المؤسسات وتحجيم الطابع التجارى المتزايد للانتاج الثقافي الذى يسىء الى المثقفين بنفس الدرجة التى يسىء بها الى مستهلكي الثقافة .

واستعرضت بعد ذلك نماذج من سلسلة القوانين المقيدة للحريات .

سلفية وفردية :

واضافت : اذا ما تحدثنا عن حال الأفكار الديمقراطية والتقدمية أو حتى المستنيرة في حالتنا نجد انها مغلولة مرتين ، **مرة بحكم القوانين ومرة بحكم مثل هذه الاغلال الجهنمية** غير المرئية للعين المجردة التى تفيد بها الاحتكارات حركة الفكر في بلادنا وكذلك الطابع السلفي العاصف الذى يتجه بشكل خاص بنا من اشكال النشاط الاقتصادى المدمر ، مثل شركات توظيف

الأموال التى ترفع لافتات دينية وتولد مناخا مفعما بالإرهاب باسم الدين يستكمل صورته بسطوة غير مسبوقة لوسائل الاتصال الجماهيرى على العقل والوجدان . وهى تعيد انتاج السلفية بشكل معاصر بينما تدعى تهذيب تطرفها ، وهى جميعا مؤسسات لا تخاطب الضمير الجمعى للمثقفين بل تجعل منهم افراداً مبعثرين سواء فى علاقتهم بالدين أو التراث أو فى علاقتهم ببعضهم البعض فتخلو الساحة الطليعية بالتدريج من الفرسان .

ان هذا المناخ قد ساعد مع ظروف اخرى وملابسات تخص رواج الفكر السلفى على اسس اقتصادية ليست خافية على أحد ، ساعد على ارتداد مثقفين كبار كان مشهودا لهم بالدفاع عن العقل والاجتهاد والحرية .

واختتمت فريدة النقاش بأنه لا مفر من أن يضع المثقفون قضيتهم فى اطارها الاعم وان يقيّموا عمل تنظيماتهم القائمة أو التى ستنشأ فى ضوء كل ملابساته ، وأن يكونوا جزءا من السعى المشترك لتغيير الواقع ، وأن حرية انشاء الاحزاب وحماية حقوق الاعتصام والتظاهر السلمى وحرية الاعتقاد والضمير مسائل لا تخص السياسيين فقط ولكنها تخص المثقفين فى صميم عملهم ... **مؤكدة اننا نعيش فى ظل دولة بوليسية .**

وبعد انتهاء البحث دارت نقاشات كثيرة من أدباء الاقاليم وكان اهم الاقتراحات التى قيلت ما اقترحه الشاعر والصحفى محسن الخياط : وهو انشاء رابطة ادباء الاقاليم ، وعدم انتظار اى موافقة من الحكومة . ولاقى الاقتراح تأييدا كاملا من جمهور الحاضرين ..

وفى الجلسة المسائية دارت ندوة حول **ادب دمياط المعاصر** وتقدم بأبحاث كل من **محمد السيد عيد ومحمود حلمى كساب وجميل عبد الرحمن وكان مقرر اللجنة الاستاذ عبد العال الحمامصى .**

مستقبل العلاقة بين الادب والجمهور :

استهل اليوم الثالث من المهرجان أولى جلساته بالبحث المقدم من د . **سيد البحراوى** عن مستقبل العلاقة بين الادب والجمهور . وبدأ بالقول إنه لا أدب بلا متلق ولا جمهور بدون أدب وكل انسان يحتاج الى الادب بطريقة مباشرة أو غير مباشرة لكى يعيش حياته .. وهذه الأمور اصبحت من البداهة بحيث لا يمارى فيها أحد بعد ان اختفت دعاوى الفن للفن .. والفن للتعبير عن الذات أو لعلاج الاديب ، وبعد أن أصبحت هذه الدعاوى اجزاء فى نظرة كلية للفن ترى النص والذات المبدعة عناصر حتمية فى العملية الابداعية التى هى فى جوهرها عملية اجتماعية .. ولذلك لابد أن يوجه الادب للجمهور بعيدا عن الخنادق المغلقة التى يبدع فيها المبدعون .

وقال انه من المؤسف ان لا يستطيع الباحث ان يعثر على أية احصاءات رسمية بشأن عدد قراء الادب فى مصر .. مما يضطرنا الى الاعتماد على ماهو متواتر بشأن عدد النسخ التى تطبع من الكتاب الادبى الواحد والمبيع منه باستثناء بعض الكتاب مثل انيس منصور واحسان عبد القدوس ونجيب محفوظ .. نجد ان معدل ما يطبع من الكتاب لا يزيد عن ثلاثة آلاف نسخة توزع عبر عام أو أكثر حسب براعة الموزع وشهرة الكاتب .. الخ ..

ولاشك ان هذا الرقم يمكن اعتباره مؤشرا كافيا على الخلل بين الكاتب المصرى وجمهوره الذى يتجاوز الخمسين مليونا . واستطرد د . البحراوى فى بحثه قائلاً إننى أتحدث عن فئة من المثقفين بصفة عامة والتى يعتبرها المؤرخون واحدة من شرائح الطبقة الوسطى المصرية الحديثة ومن ثم فإن السمات التى انطبقت على هذه الطبقات فى النشأة والتطور يمكن ان تنطبق على هذه الشريحة أيضا : **عدم الثورية والتهاون والتبعية للمستعمر** ، غير أن هذا الوصف لا يشمل كل المثقفين فردا فردا فهناك العشرات والمئات بل والآلاف فى بعض المراحل من المثقفين « بالمعنى الواسع » قد حاولوا الخروج على هذا النسق لتحقيق نموذج آخر من التطور لمجتمعنا وثقافتنا .. ولاشك أن النديم كان اماما لهذا الفريق . وفى نهاية البحث طرح سؤالا وهو : هل اذا حقق الادباء هذا النمط من الكتابة ستحل مشكلة الانفصال بينهم وبين الجمهور ؟ واجاب بقوله إن الاجابة السريعة ستقول لا ، فالاسباب التى ذكرتها عن ظروف الأمية وما عداها ستظل قائمة ومعوقة ، **ولكن تقديرى ان تأملا عميقا فى شروط تحقيق الكتاب لهذا النمط**

سيوضح ان هذا التحقيق لا يمكن ان يتم بمعزل عن الجهود التى يبذلها المثقفون وغيرهم من أجل تغيير المجتمع ، مجتمع تحكمه سلطة بلا قانون طوارىء .

الحركة الأدبية فى الاقاليم :

وكان البحث الثانى والذى قدمه د . **السيد محمد على السيد** بعنوان « **الحركة الأدبية فى الاقاليم وتنمية الثقافة** » . وبدأ بتاريخ نشأة الحركة فى الاقاليم ، ثم ينتقل مباشرة الى تعداد الظواهر الايجابية التى صاحبت حركة الادب فى الاقاليم كاكتشاف افاق جديدة للانسان وتوطيد الصلة بالموروث العربى بكل انواعه وبخاصة الموروث الشعبى وطغيان الوجدان الجماعى على الوجدان الفردى .

وقال إن أهم السلبيات والمخاطر التى واكبت حركة الادباء فى الاقاليم اثنتان : الأولى داخلية وتتمثل فى تغلغل بعض النماذج الرديئة لبعض الادباء والتى لا تكشف عن قيم فنية أو فكرية ذات معنى . والثانية « خارجية » تتمثل فى تجاهل السلطة لهذه الحركة ومحاولة الحد من تأثيرها .

ثم اختتمت الندوة بالبحث المقدم من د . **يسرى العزب** حول « **أثر المتغيرات السياسية والاقتصادية على الشعر المصرى فى الفترة من حرب أكتوبر إلى الآن** » .

وفى مساء اليوم الثالث أقيمت أمسية شعرية ألقى خلالها خمسة وثلاثون شاعرا قصائدهم .. ولم تنجح هذه الأمسية النجاح المنتظر لاعتذار الشعراء الجيدين عن القاء قصائدهم من أجل اتاحة الفرصة للشعراء الجدد وغير المعروفين إعلاميا .. واتسمت الامسية بالفتور الشديد وارهاق الجمهور .. وخصوصا ان اغلب القصائد كانت خطابية ودون المستوى .. وقدم الامسية الشاعران د . يسرى عزب ومحمد العتر .

والواقع أن هذا المؤتمر الرابع يعد أفضل مؤتمرات الثقافة الجماهيرية طوال السنوات الماضية . ويرجع الفضل الكبير لهذا النجاح الى العاملين على شئون الثقافة الجماهيرية فى دمياط ، وعلى رأسهم محمد عبد المنعم مدير الثقافة ، وسمير الفيل ومحمد العتر ، هذا بخلاف الدور الكبير والرئيسى الذى قام به أمين المؤتمر القاص والروائى ابراهيم عبد المجيد ، مدير الثقافة العامة ، وراجع - أخيراً - إلى حيوية وحماس الأدباء والمثقفين أنفسهم .



دمياط ١٢ - ١٩٨٨/٩/١٥

توصيات المؤتمر الرابع لأدباء مصر فى الأقاليم

● انعقد المؤتمر الرابع لأدباء مصر بدمياط فى الفترة من ١٢ الى ١٩٨٨/٩/١٥ لدراسة موضوع (مستقبل الثقافة فى مصر) احساسا بأهمية طرحه كموضوع محورى يضم كافة المثقفين وقد عقدت جلسته الافتتاحية صباح الاثنين ٨٨/٩/١٢ برئاسة الشاعر الكبير ابن دمياط طاهر أبو فاشا بحضور الأستاذ فاروق حسنى وزير الثقافة ورعاية السيد الأستاذ الدكتور أحمد جويلى محافظ دمياط وحضور الدكتور محمد طه حسين رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية .

● وانعقد المؤتمر على هيئة لجنة واحدة فى خمس جلسات لمناقشة الأبحاث المقدمة من الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة والأستاذة فريدة النقاش والأستاذ محمد السيد عيد والأستاذ محمود حنفى كساب والأستاذ جميل محمود عبد الرحمن والدكتور سيد البحراوى والدكتور سيد محمد على السيد والدكتور يسرى العزب ، وقد شارك بعض الفنانين فى تقديم أمسية فنية بعنوان (الانتفاضة الفلسطينية) كتبها شعراء من مصر والعالم العربى ولحنها عدلى فخرى وأخرجها عبد الغفار عودة وتم عقد أمسية شعرية أخرى اشترك فيها بعض الشعراء المشتركين فى المؤتمر ونتيجة لما تم من تحاورات ومناقشات اتسمت بالحرية والديمقراطية فقد اتفق الحاضرون على ضرورة الاستمرار فى ادانة الأدباء الذين يتعاملون مع العدو الاسرائيلى وادانة التطبيع الثقافى بجميع أشكاله واستنكار ممارسات العدو

الصهيونى العنصرية تجاه الشعب الفلسطينى وكتابه ومثقفيه فى الأرض المحتلة وتأكيد تضامنهم مع الشاعر محمود درويش فى وجه الموقف العنصرى من السلطة الاسرائيلية وكتابها ، وقد انتهى المؤتمر الى ما يلى :-

● يشيد المؤتمر بما تم من انجازات ايجابية استجابة لتوصياته فى المؤتمرات السابقة لا سيما ما تم من انتظام صدور سلسلة اشراقات للأدباء من كافة أقاليم مصر وكذلك بما تقدم وسائل الاعلام المرئية والمقروءة من دعم لحركة الأدب فى الأقاليم من خلال مساحة البرامج الثقافية المتاحة وصفحات الأدب بالصحف والمجلات ، وأيضا بما تم من نشاطات واصدارات أدبية على مستوى بعض المحافظات وأجهزتها الثقافية والمحلية .

● ويؤكد المؤتمر أن ضمان الاضطراد فى تقديم خدمة أوسع لحركة الأدب والثقافة يكمن فى التأكيد على ضمان حرية أوسع للتعبير ولن يتأتى ذلك الا بالعمل على الغاء القوانين المتراكمة المقيدة للحريات واطلاق حرية التعبير وانشاء التنظيمات الثقافية لكافة الأدباء وعدم اللجوء الى المصادرة أو وقف اصدار المطبوعات والصحف ورفع القيد بوجه خاص عن حرية اصدار مطبوعات الماستر غير الدورية وتدعيما لذلك يقر المؤتمر التوصيات التالية :

١ - التأكيد على أهمية الدور الذى تقوم به الثقافة الجماهيرية من أجل تحقيق فلسفة نشر الثقافة بكل فروعها فى كل ربوع مصر .. وهذا يتطلب سرعة اصدار القرار الخاص بتحويلها الى هيئة عامة للثقافة الجماهيرية .

٢ - اعادة النظر فى فلسفة القصور الثقافية المتخصصة الذى يتعارض مع فلسفة الثقافة الجماهيرية فى الصميم حيث يجب أن تظل كل فروع الثقافة حقا متاحا لكل فئات الشعب فى كل الأقاليم ومنها العاصمة .

٣ - العمل على زيادة الاعتمادات المالية المخصصة لادارة النشر بالثقافة الجماهيرية لكى تتمكن من تنفيذ توصيات المؤتمرات السابقة بشأن نشر ابداعات الأدباء واعادة سلسلة (مواهب) التى توقفت وتدعيم المركز القومى للآداب .

٤ - مطالبة الهيئة المصرية العامة للكتاب بدخول مجال استيراد الكتب العربية الى جانب القطاع الخاص والعمل على كسر حدة احتكاره لهذا النشاط تدعيما لروابط وجسور الثقافة مع العالم العربى .

٥ - سرعة تعديل القانون رقم ٣٢ لسنة ١٩٦٤ الخاص بشهر الجمعيات وبخاصة الثقافية فى وزارة الشئون الاجتماعية ونقل هذا الاختصاص الى وزارة الثقافة مع تيسير اجراءات الشهر .

٦ - الارتفاع بمستوى السلاسل الأدبية التى تصدرها الهيئة والتوسع فى اشراك المتخصصين فى الاشراف على مطبوعاتها .

٧ ـ السعي الى ضرورة تنفيذ وعد وزير الثقافة السابق فى المؤتمر الثالث باصدار مجلة نقدية شهرية لمواكبة حركة الابداع فى ربوع مصر .

٨ ـ دعوة الثقافة الجماهيرية وادارة المسرح بها إلى ضرورة اتاحة فرصة متكافئة لكل كتاب المسرح فى مصر وتقليص حجم وصاية موظفيها من الكتاب على هذا النشاط واعادة النظر فى تشكيل لجنة القراءة بها لتحقيق ذلك .

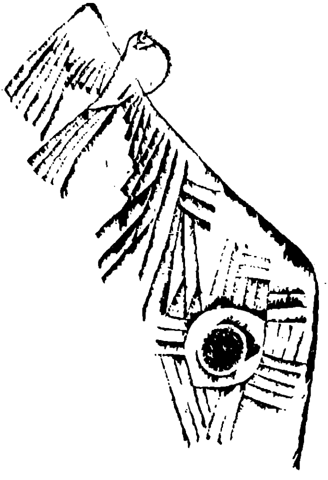
٩ ـ يؤكد المؤتمر على توصيات المؤتمرات السابقة بضرورة ايجاد منبر مستقل لنشر الشعر العامى ودراساته تقديرا لما يقوم به من دور فى اثراء الواقع الثقافى فى مصر .

١٠ ـ تأكيد حق كافة الاتجاهات الفكرية على أرض مصر فى تمثيلها فى ادارة كافة مؤسسات النشر المرئى والمسموع بل فى كافة وسائل الاتصال .

١١ ـ يكرر المؤتمر توصيات المؤتمرات السابقة بضرورة ايجاد الدعم المالى الكافى لاصدار مجلة الثقافة الجديدة بصفة دورية منتظمة .

١٢ ـ يدعو المؤتمر كافة الجامعات الإقليمية لبحث الظواهر الأدبية فى أقاليمها والمساعدة فى نشر هذا الأدب ودراسته والتعريف به .

١٣ ـ وايمانا من أعضاء المؤتمر بأهمية التعليم لصلته الوثيقة بالثقافة فان المؤتمر يدعو القائمين على أمور التعليم فى مصر بالعمل على تحسين تدريس الأدب فى جميع مراحل التعليم بما فيها التعليم الجامعى مع التركيز على القراءة الابداعية والملاحظة النقدية والمناقشة فضلا عن التلقين..



المحتلة وتأكيد تضامنهم مع

كلام مثقفين

صلاح عيسى

نقطة البداية

بمنتهى البساطة ، والجسارة ، أصدرت وزارة الشئون الاجتماعية ، قراراً بحل « جمعية اصدقاء اعلام العربى » ، وبهذا فقدت جريدة « صوت العرب » ، الأساس القانونى لصدورها ، وأغلقتها الحكومة بالضبة والمفتاح والشمع الأحمر !

ومايدعو للدهشة ، هو أن هذا الإجراء الخطير ، قد مرّ ببساطة ، دون أن يستثير من غضب المثقفين والأدباء والاعلاميين – بمافيهم الصحفيون – القدر الذى يتناسب مع خطورته ، فالتزمت الجمعيات الأدبية و « الثقافية » الصمت تجاه حل جمعية « ثقافية » وملك بعض الكتاب والأدباء والصحفيين الجسارة ، لكى يكتب بقلمه ، وتحت توقيعه ، مقالات ترى أن هذا الإجراء ضرورى لحماية الديمقراطية !!

والأساس القانونى الذى استندت إليه وزارة الشئون الاجتماعية ، فى حل جمعية أصدقاء الاعلام العربى ، هو النص الوارد فى قانون الجمعيات الذى يحظر عليها الدخول فى المجادلات السياسية والدينية والمذهبية ، وهو واحد من نصوص كثيرة يضمها هذا القانون العجيب ، تنتهى جميعاً بوضع كل جمعية ثقافية بين ثلاثة خيارات : أن تصبح مبنى خاوياً ، أو أن تتكلم كلاماً لامعنى له ، أو أن تحل وتنتقل إلى رحمة الله !

وتشكيل الجمعيات ، هو أحد حقوق المواطنة ، التى تكفلها الدساتير الديمقراطية ، وهو جوهر الحريات الفردية والمظهر العملى للحريات العامة فى تلك الدساتير ، إذ لامعنى لهذه الحريات ، مالم يكن من حق المواطنين أن يعملوا داخل جماعة للدفاع عن حقوقهم أو التبشير بآرائهم ، بل ان تعبير الجمعيات كان ينصرف فى دستور ١٩٢٣ إلى حق تشكيل الأحزاب ، الذى لم ينص عليه هذا الدستور صراحة ، إكتفاء بالنص على حق المصريين فى تشكيل « الجمعيات » !

وقانون الجمعيات القائم ، ينسف هذا الحق الدستورى شأنه فى ذلك شأن كثير من القوانين المكملة للدستور ، أو المنظمة لما ورد به من حقوق ، التى تصدر لا لتكمل أو تنظم ، بل لكى تصادر أصل الحق الدستورى .. وهو يتضمن قيوداً كثيرة من بينها حق السلطة التنفيذية فى الاعتراض على تشكيل الجمعيات ، ووضع نشاطها تحت رقابتها المستمرة ، وأخيراً حلها .. فإذا عرفنا أن كل تلك الاختصاصات تمارسها أجهزة الامن ، تأكد لدينا أن هذه الاجهزة ، هى دستور هذا الوطن ، وهى سلطته التنفيذية والتشريعية !

لقد آن الأوان لكى يلتفت المثقفون والمهتمون بأمر الحريات الديمقراطية من أحزاب ونقابات وجمعيات ، إلى هذا القانون العجيب ، وأن يناضلوا لكى لايتحول « تنظيم » حق تشكيل الجمعيات إلى « مصادرة » لهذا الحق ، فاستمرار هذا القانون ، هو أحد العوامل الهامة التى أدت إلى تحويل معظم الجمعيات الثقافية القائمة إلى لافتات بلامحتوى ، وأدت إلى تفتيت جماعة المثقفين المصريين وتحويلهم إلى شراذم عاجزة عن التأثير ، أو مجرد الاحتجاج على العصف بإحدى الجمعيات الثقافية ، وإغلاق صحيفتها !

فلنبدأ عملنا الجمعى ضد القانون الذى يفقدنا حق التنظيم المستقل ، ويهدر حقوقنا فى أن تكون لنا جماعة !


أ. علاء الدين شوقي
www.lisanarb.com

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

مطبعة إخوان مورافتلى

٣٩٠٤٠٩٩